

Title	シンガポールの歌台：イメージの連鎖からたちあがる問題系としての現象
Author(s)	伏木, 香織
Citation	アジア・アフリカ地域研究 = Asian and African area studies (2013), 12(2): 247-281
Issue Date	2013-03
URL	http://hdl.handle.net/2433/174016
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

シンガポールの歌台

—イメージの連鎖からたちあがる問題系としての現象—

伏 木 香 織 *

Ge-tai in Singapore: A Problematique that Emerged from a Chain of Images

FUSHIKI Kaori*

Ge-tai is a famous Chinese singing show performed in the 7th lunar month in Singapore and Malaysia generally. In addition to the 7th lunar month, it is also performed on other days through the year. The languages used on the stage are not only Mandarin but also other dialects such as Hokkien and Teochow. Why does *Ge-tai* in Singapore have many variations? This paper will show that *Ge-tai* stages emerged from the links that start with certain images of the 7th lunar month. All of the examples in this paper have happened on different occasions. The details show a chain of images of hungry ghosts, dead souls, death, netherworld deities, temples, heavenly gods, and entertainment. Moreover, it will be clarified that *Ge-tai* that emerged as a lively phenomenon in the public arena is an aggregation of problems such as sickness, social troubles, the aged, death and religion, language/dialects, education, culture and the generation gap.

1. は じ め に

2011 年 7 月 11 日 (陰暦 7 月 1 日 (07M01)),¹⁾ シンガポールでもっとも有名な繁華街オーチャード・ロードの高級ショッピング・コンプレックス義安城²⁾ 前にて、初めて歌台 *Ge-tai* (H: Ko-tai³⁾) が行なわれ、Ustream で生中継された。歌台とは、詳細は後述するが、簡単にいえばローカル色の強い歌謡ショーのことである。歌台がそもそも、シンガポールでもっとも

* 東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所、ジュニアフェロー、The Research Institute for Languages and Cultures of Asia and Africa (ILCAA), Tokyo University of Foreign Studies
2012 年 9 月 7 日受付, 2013 年 1 月 28 日受理

- 1) ここでは陰暦と書いたが、正確には台湾で用いられている農暦のことを指す。日本の旧暦に近いが、年により異なる場合もある。2012 年の場合、7 月 1 日が日本の旧暦とは 1 日異なった。なお、農暦に基づく日程について述べる時、シンガポールでは「lunar month～」という言い方をするのが通常である。なお、以降、この陰暦による表記をする際には 07M01 (月 M 日) の表記をとることとする。
- 2) 義安城 Ngee An City は日系デパートのタカシマヤが入居するビルで、シンガポールに暮らす人々から、シンガポールでもっとも「値段が高い」買い物をする場所といわれる。
- 3) 本稿では多くの場合、マンダリンのピンインを用いることとするが、適宜、現地での使用状況に照らし合わせて他の地方語のピンイン、現地のアルファベット表記も併用する。その際、H は福建語、T は潮州語、C は広東語を示すものとする。

土臭さから遠い繁華街の、「高級」デパートの入るビルの前で行なわれ、Ustream 中継されるというニュースは、多くの人に驚きをもって迎えられた。そして Ustream 放送は、実際に多くの人がチャットに参加しながら視聴し、かなり話題となった。あまりに視聴者が多かったのか、それともシンガポール国内の放送環境が整わなかったのか、原因は不明だが、シンガポールのチャンネルでは遅延が発生し、チャットで批判の声があがった。それでも現在、実際に歌台をみに行けなくなった老父母にみせるのだ、として放送を楽しみにしていた人も多かったのである。⁴⁾

しかしその歌台は、通常とは異なる、かなり特殊な構成であった。司会者は冒頭に、カメラに観客席を映すように指示、なぜ舞台前の数列の席が空席なのか、会場がどうなっているのかを放送向けに解説した。そして「ハングリー・ゴースト・フェスティバル」を紹介、それからショーが始まったのである。司会者はシンガポールの歌台で人気のふたり、王雷と林茹萍であったが、英語とマンダリンを交互に使い、地方語が出てくることはほとんどなかった。入れ替わり制になっている歌手たちも、ほとんどの場合、1 曲だけしか歌わなかった。

それでも歌台という現象が、インターネットとはいえ生中継されること、通常は絶対に観光目的以外でローカル色の強いイベントを行なわないオーチャード・ロードに出現したことは、ひとつの事件としかいいようがなかった。なぜこのような事態が発生したのだろうか。本稿は、街中に現象として突然のように出現する歌謡ショー、歌台が、どのような時に行なわれるのかを分析することを通じて、歌台の全体像とそれが示す問題系を明らかにする試みである。

1.1 先行研究

歌台とは、ガーラント世界音楽辞典によれば、シンガポール、マレーシアなどで行なわれる陰暦 7 月に行なわれるマンダリンの歌謡ショーであるとされる [Miller and Williams 1998]。陰暦 7 月は、シンガポールではハングリー・ゴースト・フェスティバル（中元節、鬼節⁵⁾）の行なわれる月であり、ハングリー・ゴーストの月と呼ばれる。実際、マレーシアでは、歌台はこの時期にしか行なわない。

この歌台については、いくつかの数少ない研究があるにすぎない。マレーシアの民族音楽学者タン・スイベン⁶⁾の論文は、端的に歌台について研究したものうち唯一の、学者によって記

4) 当日の Ustream 放送は Orchard Road Getai Show で検索すると録画記録されているのでみることができる。私自身はこの時、日本にいたのだが、シンガポールの友人たちとチャットをしながらこれを視聴していた（2011 年 7 月 31 日 7 時半（日本時間 8 時半）開始）。

5) ハングリー・ゴースト・フェスティバルという言い方は、鬼節の直訳だが、中元節と呼ばれることも多い。シンガポールでは 2011 年の季節に、鬼節ではなく、中元節、あるいは盂蘭盆会が行なわれるので盂蘭節と呼んだほうがよいなどの議論があった。本稿ではそれらの議論にかんがみ、以降、ハングリー・ゴースト・フェスティバルと呼ばれている事象には基本的に中元節という言葉をあてることとし、それぞれのグループやグループが行なう一連の儀礼については、それぞれの呼称を尊重し、中元会、中元節、盂蘭盆会、盂蘭勝会などと示すこととする。

述された論文である。彼女は、マレーシアのペナンの華人社会で行なわれる中元節の儀礼や戯劇、歌台を中心として、バンサワンなどの周辺芸能などについてもいくつかの関連論文を発表している。シンガポールでは中元節に行なわれる超度（普渡）儀礼⁶⁾にあたり、かつては戯劇（閩劇、潮劇、粵劇、瓊劇）などが行なわれてきたが、それに代わって歌謡ショーが行なわれるようになったのは1970年代のことであるという。⁷⁾ タンは1980年と1981年の上演記録と1回の舞台のスク립ト分析から、1980年代のペナンにおいて、いかに歌台が人気を得ていたのか、それが実際にどのように行なわれたのかを、詳細に記している [Tan 1984]。また1988年には、ペナンの福建人社会において行なわれる中元節の普渡儀礼について詳細に記述し、そこに祀られている神明と霊魂（ゴースト）について述べたのち、儀礼の中にどのような形で音の世界が繰り広げられているのかを詳述した。また結論部では、そのような音風景を作り上げる儀礼という場に、華人というエスニシティがいかに立ち現れているのかを分析している [Tan 1988]。しかしながら、これらの論文は30年以上も前の、しかもマレーシアのペナンで行なわれた記録であり、実際に比較してみると、シンガポールで当時行なわれていた、あるいは現在行なわれている歌台とはその実態が異なる。当時のペナンでは、歌台はより戯劇的側面が強く、タンの論文でも特定のキャラクターが登場するコメディ寸劇の分析に多くがさかれているが、シンガポールの当時の歌台は、単に司会者は歌手を紹介するだけであり、歌手も舞台上で歌を歌うだけであったという。⁸⁾ 現在のシンガポールの歌台も、司会者と歌手の漫才的なかけあいというコメディ的側面をもつが、決まったキャラクターが出てくる寸劇のような戯劇性はない。また戯劇と儀礼との関係性を探るうえで、儀礼分析も必要となってくるが、儀礼そのものも現在のシンガポールにおける変化はめまぐるしく、同じ寺廟が昨年と今年とでまったく異なる儀礼を行なうこともあることから、タンの論文は参考にとどめた。

シンガポールにおける歌台の研究は、戯劇などの研究を発表してきた王の文献が、もっとも詳細な記録といえるだろう。王はシンガポールにおける街戯（チャイニーズ・ストリート・オペラ、閩劇、潮劇、粵劇、瓊劇など）と歌台について、その歴史をアーカイブズの記録と関係者へのインタビューによって記述した [王振春 2000, 2006]。特に歌台についての文献は、儀礼とはまったく関係のない純粋なインナー・シアターのショーとして始まった歌台が、どのような人々と歌、劇場によって作り上げられてきたのかについて、非常に詳細で、貴重な関係者

6) 祖霊を現世に迎え、さまよえる魂（孤魂）を集め、地獄の門を開き、さまざまな形で苦しむ魂や霊を救済し、天界に送り出す儀礼。シンガポールの華人で多数を占める福建系の儀礼では、儀礼の最後に放焰口と呼ばれる施食（施餓鬼のこと）を行なったのち、祖先牌を収めた王爺船を海へと運び、儀礼期間中、儀礼を見守っていた大士爺と観音の像とともに焚き上げる。集団によって呼称や儀礼の内容は異なり、中元普渡、超度、盂蘭盆会、盂蘭勝会などとも呼ばれる。仏教という済度にあたる。

7) この時代変遷については次節に後述する。

8) アーロン・タンへのインタビューより（2012年8月18日）。歴史的な変遷については次節に後述する。

の記憶と記録を提供する。ただし、現在の歌台がどのような上演システムのもとに作り上げられているのかについては記述されておらず、それを文献で知るためには、シンガポール国立大学に戯劇研究の卒業論文として提出されたタンの論文を参照する以外にない [Tng 1995]。しかし、この論文も歌台が衰退する一時期に書かれたものであり、シンガポール映画《881（邦題「歌え！パイパイ」⁹⁾》のヒット以降、歌台の人氣が復活し、歌台制作会社のアーロン・タンがのちに自らの組織を改革し、新たな上演システムを作り上げると、状況が大きく変わったことは考慮する必要がある。

なお、シンガポールにおける「陰曆 7 月の歌台」に先立つものとして存在した街戯については、容が儀礼戯としての側面や歴史も含めてその詳細をもっともよくまとめた文献を中国語で出版しているほか [容 2003]、シンガポール国立大学の中国文化研究科卒業論文として提出されている、それぞれの地方語による戯劇（閩劇、潮劇、粵劇、瓊劇）についてのフィールドワークに基づく詳細な記録が参考になる [Ong 1958; 李 1971; 张学权 1992/93; 黄 1996; 张燕萍 1996; 彭 1998; 曾 2000]。¹⁰⁾ また戯劇研究、特に粵劇の参考文献としては、香港の事例ながら陳の文献も重要である [陳 1997, 1998]。加えてこの時期に儀礼として行なわれる目連戯にも田仲一成や王の論文など、いくつか先行研究をあげることができる [田仲 1998; 王旭 2010]。なお、英語で民族音楽学関連の重要な学術誌に発表されたリーの論文と、博士論文を出版した書籍については、中国語を読めない戯劇、演劇、パフォーマンス研究の研究者、ならびにシンガポール、マレーシア地域の研究者にとって重要な文献群であるにも拘らず、結論の部分についてシンガポールでは相当批判されていることに留意しておかなければならない [Lee 2000, 2002, 2009]。リーは、街戯を担ってきたプロフェッショナルの劇団が、シンガポール社会の変化の中で地方語しかできない低学歴者集団という位置におかれるようになったことと、1990 年代後半になってシンガポール政府が唱えた「文化」観によって、文化政策が大きく転換し、アマチュア劇団による戯劇には補助金が下りるようになったものの、プロフェッショナルの劇団にはそうした援助の手が回らなくなって、急激に衰退したさまを指摘する。しかしアマチュアの劇団の活動を論じる際に、孔子教¹¹⁾の影響を読み取り、拡大解釈したことから、大きな反発を招いてしまい、シンガポール国内では研究上あまり参照されなくなってい

9) ロイストン・タン監督の長編娯楽映画。彼の初めての長編映画であり、娯楽映画である。陰曆 7 月に行なわれる歌台を物語の重要な背景として使用する。詳細については後述。なおロイストン・タンはシンガポールにおける社会批判・痛烈な風刺を含む短編映画の監督として有名だが、彼の問題作《15》が国際映画祭で賞を獲得すると、彼の存在はシンガポール国内でも無視することができないものとなり、彼の映画の影響力は非常に際立つようになった。なお、《881》とその後制作された彼の長編映画《十二蓮花》の歌台シーンに助言を与え、全面的に協力したのは、シンガポールでもっとも規模の大きい歌台制作会社の社長で、先に示したアーロン・タンである。

10) 中文系の卒業論文以外に、演劇研究として英語で記された卒業論文もある [Chan Miew Leng 1999/2000; Chia 1998/99]。

11) ここでいう孔子教とは、哲学、思想としての儒学ではなく、信仰の対象として孔子や観音などを祀るものをさす。

る。しかしながら本稿では、その批判点とならなかったプロフェッショナルたちの活動についての部分を、特に歌台の儀礼性との関連において参照しているので、ここで言及しておきたい。

歌台は、宗教や信仰、その周辺にあるものと認識されることが多いが、シンガポールの宗教事情に関しては、現在でもかなりセンシティブな問題であることが、宗教をめぐる各種の政策や対応からわかる。その近年のシンガポールの宗教事情については、2005年に文化庁が発表した『海外の宗教事情に関する報告書』がもっとも詳しい〔文化庁 2005〕。シンガポールでは、さまざまな背景をもつ人々の間に対立を生まないため、宗教間の調和・協調に配慮が求められており、宗教活動はすべて、憲法 Constitution Act (1992)、宗教調和の維持に関する法 Maintenance of Religious Harmony Act、団体結社法 Societies Act、その他によって規制され、宗教和諧総統理事会 Presidential Council for Religious Harmony によって登録、認定、管理されている。そのため本稿で扱う歌台を主催する宗教団体のうち、特に小規模で団体として結成されたばかりの神壇 (H: Sin-tua¹²⁾) などについては、その活動に対する官憲の監視の目が厳しい。またシンガポールでは近年、キリスト教徒の増加とその社会的影響、特に政策への影響が指摘されるようになってきているが、それぞれの宗教人口とその変化については、シンガポール統計省が2010年の国勢調査に基づく詳細なデータを発表している。¹³⁾ それによれば、15歳以上の人口のうち、華人の伝統的な宗教とされてきた仏教と道教の人口に対する比率が2000年の51.0%から44.2%に減少した半面、キリスト教徒は14.6%から18.3%に増加している。また華人の宗教に関する統計を詳細にみると、仏教・道教が64.4%から57.3%に減少した一方で、キリスト教徒は16.5%から20.1%に増加している。また同様に、年齢別統計では各年齢層に共通して仏教・道教の人口が減少し、キリスト教徒が増加している傾向がみられる。ただし近年、特に2000年代後半から、シンガポールで自分たちの文化を伝えようという「ヘリテイジ」運動が盛んになる中で、自らの信仰は道教であるとの意識が高まりをみせたため、仏教・道教のカテゴリーの内訳をみると、仏教人口が激減するのに対して、道教人口は増加する傾向にある。一方、2010年の最終学歴別の宗教人口統計をみると、キリスト教人口がディプロマ¹⁴⁾ 保有者で21.4%、大卒で32.2%とあり、それぞれ2000年より減少しているものの、

12) 福建語あるいは閩南語のピンインでは Sin-dua となるべきだが、シンガポールでのアルファベット表記は、通常、Sintua と書きならわされるのでここでもそれに従う。寺廟と神壇との違いについては次節以降に後述する。

13) シンガポールのセンサス (国勢調査) では、人口統計の基本項目 (人口 (居住民の種別)、性別、年齢構成、人口構成比、エスニック・グループ構成) を行政登録データにより抽出し、その他の行政登録データに反映されないものについては、回答対象者から20万人を無作為に選出、インターネット、電話、訪問調査などの方法で回答を得る方式をとる (2010年の場合)。回答対象者はシンガポール国民と永住許可書をもつ外国人、ならびに永住許可書をもたず、就業、就学許可を得て滞在する外国人である。宗教は人口統計、学歴、言語とならんで報告書の vol. 1 に含められているが、人口統計の基本項目となっていないことから、抽出方式の調査で得られた、比較的自由度の高い回答データであると考えられる [Singapore Department of Statistics 2010]。

全人口に対するキリスト教人口率よりも高いことがわかる [Singapore Department of Statistics 2010]。またシンガポールの国会は議員の経歴をオンラインで公開しており、各議員の宗教も明らかにされているが、それをみると全議員の約 30% 強がキリスト教を信奉していることがわかる。こうした数字から、全人口に対するキリスト教徒の比率が 18.3% しかないのに、高学歴者にキリスト教徒が多いこと、議員におけるキリスト教人口が全人口比より 10% 以上も高いことを読み取り、その結果、伝統的な宗教・信仰に対し、暗に不利で厳しい規制がされているのではないかと、多くの人々が指摘するのである。¹⁵⁾

また歌台は地方語が飛び交うショーであり、どの言語をどの程度、理解して使えるかが問題となってくる。この言語状況をめぐって、1980 年代から 1990 年代にかけてのデータをもとに言語政策と社会、国家について論じたのは大村と中村である [大村 2002; 中村 2009]。地方話話者が減少し、それとともに英語話者、マンダリン話者が増え、それが国民意識を作り出し、社会にも大きな影響を与えたと指摘する立場は、シンガポールの文化的アイデンティティを論じた奥村にも通じるものである [奥村 2009]。しかしながら、本稿では国民意識の形成、ナショナリズムのみを歌台の中に直接読み取ることはしない。本稿冒頭に示した歌台がその一種ではあるものの、それは多様な歌台のうち、ごく一部にしか過ぎないからである。現在の言語状況については、やはり 2010 年のセンサスの結果がもっとも詳しい。それによると、家庭内の主要言語が英語である、と答えた人は全人口でもっとも比率が高くなっており、特に華人グループについてみると、2000 年では 23.9% だったものが 2010 年には 32.6% に増加している。また同様に二言語政策によって教育が推進されているマンダリンの話者人口は 45.1% から 47.7% に増加している。しかし地方語についてみると、2000 年には主要言語が地方語だった人々が 30.7% いたのに対し、2010 年には 19.2% にまで減少、年齢別統計では、低年齢層では主要言語がすでに英語に変わったさまを読み取ることもできる。英語とマンダリンの成績こそが、シンガポールの学歴形成でもっとも重要な科目となる中、地方語の地位は下がり続け、現在では高学歴者の中で話せても読めない、詳しい話ができない若者が増えている。しかし歌台や宗教、特に童乩信仰にまつわる宗教集団の周辺では、あいかわらず地方語が重要な位置をしめているのであり、そのためにそれらにたずさわる人々が、地方語が流暢でない多くの高学

14) ディプロマは大学の学位ではなく、ポリテクニクで取得できる学位の種類である。シンガポールの教育制度は 6-4-x 制で、4 年制中等教育（中学校）を卒業したのち GCE“O” レベルを取得してポリテクニクに直接進学するか、2 年制のジュニア・カレッジ、セントラライズド・インスティテュート、技術教育校を経てポリテクニクに進学し、取得する。BA（学士号）を取得するためには、さらに大学に進学しなくてはならない。ディプロマは就職時の給与査定基準ともなっており、大学の学位（学士）取得者よりは給与が低いものの、ディプロマの取得者はそれに次いで給与水準が高くなる。

15) 実際、政権の中枢を担う人材の多くを輩出するシンガポール国立大学でも、学内の一部学生キリスト教グループが他宗教を批判し、その批判広告を出すなどの問題を起こしており、社会的な問題に発展している。なお 2012 年 2 月にシンガポール国立大学では、当該団体に学内で一切の宗教活動を禁止する旨、通達を出したとのことが新聞で報じられた [The Straits Times, February 22, 2012]。

歴者から、迷信深い低学歴者たちとその行動である、とみられてしまうという状況が生まれている。

ところで本稿では、多様な現象として出現する歌台の分析に対し、イメージの連鎖という発想を用いるが、これは特定の先行研究から生まれたものではない。街中に展開される歌台はなぜ、その場、状況、時間に立ち現れているのか。なぜ一言で語りつくせぬ多様性をもっているのか。これはパフォーマンスや戯劇研究で主たる研究手法となってきた、歌台の舞台分析のみでは明らかにすることができない。そこで歌台を「閉ざされたテキスト」としての戯曲分析から脱却し、身体、空間、観客、プロセスとしての創作と受容、そして舞台芸術以外のパフォーマンス」[高橋 2002] としてとらえつつも、歌台を身体の問題、戯劇性の問題に矮小化せずに、社会的脈絡の中において、その多様な出現をみつめ、その関係性を考察することとした。ひたすら多くの多様な歌台をみて歩き、その詳細なデータを比較し、考察する中で見出したのが、イメージの連鎖という構造である。その発想を助けたのは、エリオットがシンガポールにおける童乩信仰の研究 [Elliot 1964 (1955)] の中でしめした儀礼次第とその構造、チャンが童乩信仰をめぐる研究 [Chan M. 2006] の中で指摘する、童乩劇場としての儀礼とその社会的役割を結んだよりメタレベルの概念である「メタ劇場」という考え方であった。童乩たちが行なう儀礼（現象する行為）と社会的脈絡とを結んだ「メタ劇場」は、現象として現実社会に可視化されているものではない。しかしながらそのメタ劇場は、人々に語られることはなくとも、儀礼的行為の中で「想定」という形でぼんやりと人々に共有されている。人々が儀礼やその解釈について直接語らない、あるいは誰かに語ったとしても言語の違いなどによって話者と聴き手が完全には理解しあえない状況の中で、儀礼という場の周辺では、多少の誤解が生まれつつ、さらに一定の範囲内で想定されうる別の現象が生まれ、それに意味が与えられ、社会的役割を与えられる。人々は「こんなことはこれまでなかった」と言いながら、童乩たちの指示する新しい儀礼について拒否するのではなく、これまでの現象に照らし合わせて新たに解釈を加え、新たに生じた現象としての儀礼を受容し、拡大していく。他者を完全に理解することのできない社会の中で、伝言ゲームのように、重なりながらずれて拡大、増殖していく現象、これが「メタ劇場」の特徴であるが、歌台も同様に、重なりながら、ずれて拡大、増殖していくさまが、多数のフィールドノートの比較からみえてきたのである。

1.2 本稿の目的

本稿は、陰暦7月に限らず、シンガポールでは年中行なわれている歌台について、その全体像を把握しようとするものである。公共空間である駅前の広場やHDBフラット（公営アパート）の共有スペースなど、あるとき突然街中にテントが出現し、そこで行なわれる歌台は、無料で一般の人々に公開されているエンターテインメントでもある。それらがどのような時に、どのような状態のもとで行なわれているのか。そしてそこには、どのような問題が立ち

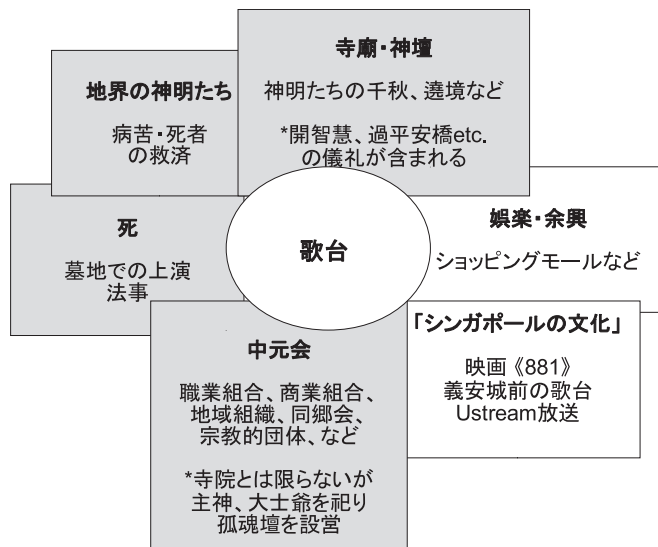


図 1 歌台をとりまくイメージ

現れているのか。

調査結果を先取りすると、図 1 は歌台が行なわれる機会を、歌台という存在の周辺に、それをとりまくイメージ連鎖という形で示したものである。それぞれの機会は、イメージの連鎖から引き起こされるものであり、歌台を囲んで、ゆるやかに連携している。歌台の多くは、なんらかの宗教的活動に際して行なわれるか、あるいは宗教的活動を伴うが、それらの領域は図の中ではグレーで示した。

歌台のもっとも根本的な上演機会であり、イメージの連鎖の起点にあるのは、中元会である。中元会は、陰暦 7 月に寺廟、神壇などの宗教団体に限らず、職業組合や商業組合、地域連合、地域住民団体などの宗教とは直接的には関係のない集団や、クラン・アソシエーション¹⁶⁾などの単位で行なわれるもので、運営資金集めのためのディナーやオークションを行なうとともにかつては戯劇を、そして現在では多くの場合、歌台のステージを提供するものである。中元会そのものへの参加者はそれぞれの団体によって異なるが、同郷会を含むクラン・アソシエーションなどの場合を除き、宗教や国籍、エスニシティなどはまったく関係がなく、さまざまな人が参加している。特に重要なイベントであるディナーには地域連合や職業組合などの中元会の場合、ビジネス関係のつながりから参加することも多い。ただし会場には、それぞ

16) シンガポールにおけるクラン・アソシエーションの概念は、緩やかで広い。姓や親族に由来する組織（宗族と宗親会）も、地縁に由来する組織（同郷会）も含めた総称として宗郷会 Clan Association と呼ばれる。これを総括しているのが、新加坡宗郷会館連合總會 The Singapore Federation Chinese Clan Associations である。

れ主神となる神明と中元の神明として位置づけられている大士爺 Da-shi-ye,¹⁷⁾そして孤魂壇が設けられていることが多い。

それとともにもうひとつのイメージの中心となるのが、寺廟などの宗教団体が、神明の千秋（誕生日）、遶境 Yew Keng¹⁸⁾などに際して行なう歌台である。千秋では、人々が童乩（霊媒師）に降臨した神明たちに直接すごることのできる儀礼である開智慧（学業成就の儀礼）、過平安橋（健康祈願、疾病治療、開運祈願の儀礼）などが行なわれるが、この儀礼に際し、かつては戯劇が行なわれていた場面で、その戯劇に代えて歌台を行なう場合もあれば、戯劇のもつ扮仙戯¹⁹⁾の役割はそのままに、戯劇と歌台とを両方とも行なう場合とがある。マレーシアではこの形態の歌台が存在せず、これはシンガポールに固有の現象だといわれる。

この2つの形態の歌台の間に、さまざまなイメージの連鎖が起こり、違う形態の歌台が生み出されてくる。中元会の基本的季節である陰暦7月には、地獄の門が開かれ、死者がこの世に帰ってくるとの考え方から死のイメージが立ち現れるが、その死のイメージから、墓場で死者の魂を慰めるために行なわれる歌台が発生し、さらには死後の法事（49日など）の際に死者の祭壇に向かって語りかけるような形の歌台も発生する。また死のイメージからは死そのものへの恐怖のほか、死に至る病苦、死者のたたりなどの禍が想起されるわけだが、これらを取り除いてくれる神明の存在や、神明の千秋なども歌台の場となるのである。特にシンガポール、マレーシアに特徴的なものといわれる地界の將軍、正しくは城隍神の脇侍である大爺伯 Da-ye-bo (H: Tua-ya-peh²⁰⁾)への信仰は、死や病苦から人間や靈魂を救済してくれるものとして、済公 Ji-gong に対する信仰とともに顕著であり、それらの神明を降臨させる咒²¹⁾がポピュラー音楽化された歌、勸世歌の出現とともに、彼らを楽しませるために行なう歌台という形態を生み出した。

その一方で、寺廟などが主催する歌台であっても、実際に寺廟団体関係者がまったく関与せ

17) 広東系の中元会では大士爺のことを面然大士と呼ぶが、基本的には同じ神明である。地獄の獄卒たちの官吏であるが、その実は観音菩薩（佛祖）の化身であるとされる。

18) 童乩たちに降臨した神明の行列。寺廟の移転、兄弟廟への分香の儀礼などに際して行なわれる。なお、アルファベット表記はピンインではなく、シンガポールでの通常表記である。音声的には Yew Keng と書かれたアルファベット表記が一番近いが、中国語表記では遶境 [Chan M. 2006: 103]、巡遊（田仲一成の一連の著作）、遶景 [福浦 2006: 329]、出巡、犒軍、遶境などと表記されることもある。本稿ではその中でシンガポールでの発音にもっとも近い表記であると思われる遶境を使用している。

19) 儀礼として一定の役割をもつ戯劇、またその演目のこと。演目などの詳細については後述するが、劇神信仰、劇神をとりまく神話世界と寺廟で祀っている神明との関係性において演じられる演目群であり、聖性をもった戯劇である。

20) 大爺伯は福建語で大哥爺 (H: Da-gou-ya) とも呼ばれる。なお、大爺伯のアルファベット表記にはいくつかのバリエーションがあり、ここではもっともよく目にする表記を記しておいた。福建語、閩南語のピンインの通常表記は Dua-ia-be である。また大爺伯は二爺伯、孝爺伯（三爺伯）と一緒に祀られることが多く、それらを合わせて大二爺伯 Da-er-ye-bo (H: Da-li-ya-peh, Tua-li-ya-peh)、大二三爺伯 Da-er-san-ye-bo (H: Da-li-sam-ya-peh, Tua-li-sam-ya-peh) と呼ぶこともある。

21) 天界の神明を呼び降ろす時の歌は讃、地界の神明を呼び降ろす時の歌は咒と呼ばれる。

ず、宗教的儀礼が寺廟や街中に出張したテントなどで繰り上げられる中、場外の別ステージで繰り上げられる歌台の場合には、宗教的儀礼とはまったく関係なく、歌台を純粋に楽しむためだけに集う観客が多い。多くの場合は近隣に住む老人たちが三々五々集まってきていることが多く、老人たちが子守りをかねて孫とともに来たり、あるいは車いす生活をしている老人たちが、家族に連れられてみに来たりすることもある。また歌台は歌手ではなく、司会とバンドによって客寄せするともいわれるが、それらの司会者やバンドの熱心なファンが遠くからみに来ることもあり、若い世代が集うことはほとんどないとはいえ、純粋なエンターテインメントという側面をもつ。こうしたエンターテインメントの側面と、中元会の歌台のイメージの間に成立したのが、シンガポール映画《881》である。そしてこの映画のヒットとその後の歌台の人気復活が、「歌台はシンガポールの文化」という言説を生み、冒頭のオーチャード・ロードにおける歌台を現出させることになったのである。

本稿では、こうしたさまざまな歌台のそれぞれについて詳細を記述するとともに、最後に、生々しい、土臭い現象として街中に出現する歌台が、どんな問題を示しているのかについて考察していく。

1.3 調査地、調査時期

本稿のきっかけとなった街戯への関心は 1990 年代にさかのぼる。1990 年代前半にはまだ街戯は行なわれていたし、1990 年代後半でも、まだ若干ではあったが、目にする機会もあった。しかしその後、2000 年代に入ると、街戯はほとんどみかけなくなってしまった。そもそも、それが歌台にまつわる研究を始めるきっかけである。2009 年、リーの博士論文の出版をもって街戯研究を始めたが、それとともに浮上したのが、街戯に代わる芸能、歌台への関心である。

歌台に関する予備調査を始めたのは 2009 年で、2010 年の陰暦 7 月の初めから実際に歌台の現場を訪れる形で本格的に調査を始めた。2011 年 1 月末から 4 月上旬にかけては、シンガポール国立大学社会学部を受け入れ機関としてシンガポールに滞在し、主として研究者や戯劇関係者、寺廟関係者、音楽団体関係者などへのインタビュー、文献調査などを行なった。特に学位論文としてしか存在しない文献群、ならびにローカルに流通することが少ない街戯、戯劇、歌台などの関連中国語文献についての調査は、集中的にこの時期に行なった。また 2011 年 8 月から 9 月、2012 年 8 月から 9 月には、陰暦 7 月の歌台と中元節儀礼を集中的に調査した。²²⁾

またこれまでの調査地はシンガポール国内に限定されている。マレーシアでの事例については、タンの論文を参照したほかは、マレーシアからやってきてシンガポールに居住し、勤務す

22) 2012 年の調査の主目的は、南音と呼ばれる福建系の伝統器楽に関する調査であったが、並行して歌台と中元節儀礼に関する調査も行なった。

る人々との会話の中から聞いたものであり、実際の儀礼、歌台についてはまだ調査できていない。なお、シンガポール国内で歌台の行なわれる場所は、多くの場合、HDB フラットの林立する住宅地や寺廟や神壇などが集まる地区、寺廟移転政策によって郊外へ移動させられてしまった郊外の寺廟コンプレックス、工業団地などである。歌台の行なわれる場は、観光客が集まるような場所や繁華街といった場所からは巧妙に切り離されており、一般的に観光で訪れて目にするような場所で行なわれる事例は、チャイナタウンの数例を除き、かなり少ない。また歌台に関する情報は華字新聞に出されるほかは、ウェブサイト《歌台 a go-go²³⁾》に一部の情報が英語で提供されるのみで、基本的には歌台の行なわれる前日の夜、あるいは当日の朝にならないと行なわれる場所が明らかにならない。これらの情報提供状況からもわかるとおり、歌台は基本的に、かなり地域密着型の、主として華人系住民を対象とした芸能であり、それらの人々が集まるところが基本的な調査地となった。

2. 歌台とは

現在の歌台とは端的にいうと、さまざまな言語²⁴⁾ がとびかう歌謡ショーである。しかし歌台は歴史的にみて、その初期は現在とまったく異なる形態であった。初期の歌台は主として日本占領期の記憶とともに語られ、占領期から戦後を通じての社会的閉塞感を打開するために生まれたとされる、純粋なインナー・シアターの娯楽である。1950年代には、歌台用の劇場も存在し、そこでは主として酒や食事を提供しながら、歌謡ショーが展開されていた。実際にそうした歌台をみていた蔡は、歴史的な歌台について以下のように語る。

ステージの前にはテーブルを備えた客席が設けられ、テーブルの上にはおつまみが用意されていた。客はテーブル単位で予約をいれ、そこでビールなどを楽しんだ。客は主として男性で、数人の歌手が入れ替わり立ち代わり流行の歌を歌っていくが、その合間にダンスとコミカルな寸劇が息抜きとして挿入されていた。親に連れられて行ったのだが、子ども心に変退屈で、いつも流行の恰好をした歌手たちの姿の絵をかきながら、それをみていた。²⁵⁾

初期の歌台には宗教性はまったくなく、純粋な盛り場のショーであったことは、王の文献にも示されており、当時の劇場や歌手の様子などの記録写真もその中にみることができる〔王振春 2006〕。

この歌台が、寺廟で行なわれていた戯劇の場へと展開していったのは 1970 年代のことであ

23) 《歌台 a-go-go (歌台阿哥哥)》〈<http://getai.stomp.com.sg/stomp/getai/>〉

24) マンダリンと福建語を中心として、潮州語、広東語、シングリッシュ、マレー語、タイ語などが使われる。

25) 蔡曙鵬へのインタビュー (2011 年 2 月 14 日)。

る。地方語の知識が必要とされる世代が減り、寺廟や中元会で行なわれる戯劇を直接理解できる人々が減り始めたこと、戯劇をもとにした映画やテレビが人気を博した影響で、劇団のチャーター代金が跳ね上がったことが直接のきっかけであったという。人々はより安価な芸能を求めて、歌台を使うようになったのであった。現在、閩劇の一種である歌仔戯を上演する新賽風閩劇団は、この時代に歌台を行っていた劇団である。

戯劇からその地位を奪った歌台はしかし、インナー・シアターの娯楽とはその形態が少々違っていた。現在、シンガポールでもっとも規模の大きい歌台制作会社を経営するアーロン・タンは、1970 年代と 80 年代の歌台について、以下のように述べる。

今ほど司会者と歌手、司会者と観客、歌手と観客とがやりとりすることはなかった。司会者はただ壇上に上って歌手を紹介するだけだったのであり、紹介するとすぐに降壇してしまった。歌手もまた登壇すると、自分の持ち歌を数曲、ただ続けて歌って、そのまま降壇してしまった。今は観客とのやりとりができることが重要視されるが、かつてはそうしたことは必要なかった。²⁶⁾

この形が変わったのは比較的最近、映画《881》の後のことである、とアーロン・タンは指摘する。司会者がより積極的に観客との対話をするようになっただけでなく、歌手たちからも話題を引き出して提供するような、一種の対話を楽しむショーとなったのである。さらには司会者が複数存在し、その司会者がコメディを展開するという形も現在は存在し、歌そのものよりも、その司会者の会話とコメディを楽しむにくる観客もいるほどである。会話には必ず少なくともひとつの地方語ネタが入っており、その場にいる観客に合わせて、メインの地方語を使い分けるほか、地方語とマンダリン、英語、シングリッシュの表現の違いなどを利用したギャグなどをネタとして使用することもあり、いくつかの言語を使い分ける能力が司会者には求められる。観光客が公演の途中から混じってくれば、即座に英語通訳も行なう。結果、司会者次第で歌台の面白さが断然違ってくるので、人気のある司会者は歌手よりもギャラが高く、A クラスの司会者は一晩で 1,200 から 2,100 シンガポール・ドルの収入を得る。²⁷⁾

また映画《881》の歌台のシーンにおいて、到着順で出演順が決まることから、到着を争う

26) アーロン・タンへのインタビュー（2012 年 8 月 18 日）。

27) 新明日報 2012 年 8 月 17 日。歌手と司会者へのギャラ一覧が掲載されている。司会者 A クラスは本文に示したとおりだが、B クラスだと 800 から 1,200、C クラスだと 300 から 800 シンガポール・ドルである。本稿冒頭に記した王雷、林茹萍はそれぞれ A クラスに分類される超人気司会者である。対して歌手としてのギャラは 1 ステージにつき数曲ずつなので、単価は安い。A+ クラスで、250 から 600、A クラスで 150 から 250、B クラスで 120 から 150、C クラスで 80 から 120 シンガポール・ドルである。なお 2012 年 8 月 10 日の対円為替レートは 62.92 であった。

場面が出てくるが、こうしたシステムも一部では変更され始めている。アーロン・タンの会社レックスでは、先着順による出演では歌手の時間管理ができず、結局は予定されていた舞台に出演することができないなどの事態が生じることから、6年前よりタイムスケジュール制を導入し、プログラムを事前に公表するようになった。ステージは基本的に夜7時半、場合により7時開演、終演は10時半、あるいは11時である。野外での大音量のイベントであるため、終演時間は厳密に管理されており、特別の許可がある場合で11時まで許されるものの、通常は10時半には終了しなくてはならない。そのため、歌台のプログラムは、ある程度の時間的余裕をもって組まれている。ひとりの歌手に割り当てられている時間は20分、自分の会社もつ、同日に他で行なわれている舞台と掛け持ちができるよう、プログラムされており、歌手たちは時間に余裕をもって会場間を移動することができるようになった。ただしこうしたタイムスケジュール制は、他社に共有されているわけではないので、2012年にもマレーシア出身の新人歌手たちが、当日になって舞台に間に合わず、土壇場でキャンセルする事態を引き起こし、大きな問題となった。²⁸⁾

ところでシンガポールの陰暦7月の歌台は、近隣諸国出身の歌手たちにとって、大きな稼ぎを生み出す場でもある。そのためこの時期には、マレーシア、中国、台湾などから、多くの出稼ぎの歌手たちがやってくる。²⁹⁾ たとえ歌手としてのクラスが低く、シンガポールにおけるギャラが少なかったとしても、本国に帰ればそれなりのまとまった金額になるからである。彼ら、彼女たちは陰暦7月の間、一晩にいくつもの舞台を掛け持ちでこなし、陰暦の7月が過ぎて歌台の機会が大幅に減ると、帰国してしまう。³⁰⁾ ただし近年、あまりにも出稼ぎの歌手が多すぎ、ひとつの舞台に10名ほどの出演者がいる中で、8名から9名が外国人という舞台が頻出するようになり、2012年の新聞ではもっとシンガポリアンの歌手を登用すべき、との議論が出ている。

歌われる歌は、マンダリンと福建語歌謡が中心である。初めてシンガポールの歌台に参加する他国からの歌手は、多くの場合、マンダリン歌謡を歌うことが多いが、福建語歌謡のレパートリーもわずかながら準備しており、なんとか1曲程度歌う。チャイナタウンの歌台など、他の地方語を話す観客が多い場面では、その場の観客の使用言語に応じて、広東語歌謡、あるいはごくまれには潮州語の歌謡なども歌われる場合がある。歌手たちはオリジナルの楽曲

28) この問題は新明日報、晩報などの新聞に大きく取り上げられ、彼女たちの今シーズンの契約は打ち切られたと報じられた〔新明日報 2012 年 8 月 19 日, 20 日, 他〕。

29) シンガポール出身の歌手たちの中にはマレー系の歌手、インド系の歌手がごくわずかに存在するが、出稼ぎ歌手たちの多くはいわゆる華人が多い。ただし 2011 年のシーズンには、マレーシア出身のインド系の歌手で、名前が華人という歌手がおり、話題をさらっていた。

30) しかし、なかには司会者として成功する歌手もあり、そうした歌手たちはその後、通年でシンガポールに歌手として滞在し、年間を通して歌台をつとめるようになる。台湾出身の皓皓 Hao-hao は、その代表的な歌手のひとりであり、現在は司会者として A クラスに分類されるほどの超人気歌手である。



写真 1 マレーシア出身の婷婷（中央）（2012 年 8 月 29 日）

をもっているわけではなく、過去に流行していた曲や歌台の定番曲、台湾や中国など他国で流行した曲をアレンジして歌う。なお、福建語歌謡の定番曲の中には、1930 年代に台湾で作曲された台語歌謡（台湾語歌謡）が多く含まれており、台湾では古臭い、時代遅れの、歴史的な歌謡としてしか聞かれていないものが、シンガポールでは現役で歌いつがれるといった現象も起こっている。³¹⁾ それぞれの歌手たちのレパートリーはある程度決まっているものの、観客の要望に応じて歌うこともあり、歌手たちはそれぞれ、歌詞にコードネームをつけた簡易楽譜の束を持ち歩いており、多くの楽曲を獲得しようと必死である。

こうした幅広いレパートリーは、歌手たちだけではなく、伴奏を担当するバンドにも大きな負担を課すものである。多くのバンドは男性メンバーが中心で、黒い T シャツとパンツなどのシンプルな衣装で、座ったまま、黙々と演奏をするので、かなり裏方に徹した印象を受ける。何も知らずに演奏を聴けば、しょっちゅう音もはずすし、見た目にも客受けするほどの派手さはないことから、一見したところ、なぜ彼らが客寄せをできるほどの人気なのか、理解に苦しむ。しかし、彼らは音楽教室の講師も務める、演奏のプロなのである。彼らは多くのレパートリーに即応し、歌手のキーに合わせて即座に移調して演奏するだけではなく、歌手の持ち歌で自分たちが知らない曲があれば、他の曲を演奏している間に、当該楽曲の楽譜のコピーを歌手から受け取り、練習もリハーサルもなしで、いきなり初見で移調しながら演奏してのけるのである。さらには楽譜すらない場合もあり、うろ覚えのまま、各パートがそれぞれ連携して、新たな楽曲を歌手のリクエストに応じて演奏することさえある。³²⁾ そのため、歌手たちからは通常「老師（先生）」と呼ばれ、敬われるほか、観客たちもバンドの名前を新聞でみて、

31) たとえば《望春風》《十二蓮花》《三声無奈》など。なお福建語歌謡の定番曲についての詳細は、台語歌謡について記した廖，林，蔡，莊の文献に詳しい [廖 2006; 林・簡 1979; 蔡 2002; 莊 2009]。



写真2 高齢の熱心なファンから紅包とレイを受け取り写真撮影に応じる謝温（Seven）
（2012年8月20日）

その日の演奏レベルを知り、会場にやってくるのである。³³⁾

舞台が始まれば、司会者、歌手、観客との間に、対話が始まる。歌と歌の間に、観客とのインタラクティブが発生し、お気に入りの歌手に観客が紅包（赤い封筒に入れたおひねり）や紙幣のレイを渡したり、酒を勧めたりする一方で、歌手のほうも写真撮影の要望に応じたり、熱心なファンと舞台から公開で対話するなどのサービスをする。自分が舞台に乗っている間、すなわち自分の持ち時間に、観客の要望で舞台から降りることは、歌台の法規違反だが、舞台の上から最大限の対応をするほか、前後で、観客の要望に応えるのである。³⁴⁾ 観客たちはこのちょっとしたインタラクティブを非常に楽しみにしており、紅包を片手に、お気に入りの司会者や歌手が出てくるのを心待ちにしているのである。

以上がシンガポールにおける歌台の概要である。

32) タイムスケジュール制を導入した会社などを中心に、現在ではコンピュータの打ち込み、コンピュータによる音声加工、リアルタイム・エフェクトなども多用されるようになってきてはいるが、多様なレパートリーに即応するために、バンドの能力はかなり重要視される。

33) 新聞、ウェブサイト公開される歌台情報は、歌台の制作会社（場合によって主催者）と場所の情報に引き続いて、バンド名が続く。その後に司会者の名前が掲載されるが、出演歌手名はない。

34) これが高じると、ちょっとした事件が起こることもある。人気司会者の王雷は観客の勧めで、舞台上できつい酒を10分のうちに3杯も飲まれ、倒れて舞台裏で手当を受けたし、観客の強い勧めによって舞台を降りてビールを飲むはめになった歌手は、翌日、新聞で法規違反を厳しく追及された[新明日報 2012年8月28日]。なお歌台をめぐるはいくつかの法規がある。胸があらわになったり、下着がみえたりするような「セクシーな」衣装を着ないこと、性的な表現をしないこと、ストリップ的な対応をしないこと、自分の番で歌いながら舞台を降りて観客と接することは禁止されている。2010年に、観客から紅包を渡す際に、女性歌手の胸の谷間や下着の隙間に観客自身が紅包を挟み込むことができるという観客サービスのある「セクシー歌台」を興行した台湾の制作会社は、翌年、この興行に対する罰金刑を受けた。ただしこの線引きはかなり微妙で、ベリーダンスの衣装については問題にならないが、シースルー素材の下着がみえる衣装については問題になることもあるし、かなりきわどい衣装でのポールダンスなどは話題になっても、現在のところ法規違反とはされていない。

3. 中元会一たちあがるイメージとその連鎖

歌台の基本的なイメージを形成するのは、陰暦 7 月に中元会が行なう中元節（あるいは盂蘭盆会³⁵⁾）である。寺廟や神壇などの宗教団体が執り行なう中元節は、祖先と孤魂を救う超度儀礼を中心として、その前後数日にわたり、人形劇を含む戯劇や各種資金集めのためのオークション、ディナーなどが行なわれるが、歌台もその流れの一環として行なわれる。戯劇同様、資金を提供する人が一晩いくらで買い取って提供するもので、資金提供者、ならびに寺廟関係者が、実際に買い取った歌台をみるかどうかは問題ではない。かつての街戯は寺廟の敷地外で、通りを封鎖して臨時の小屋をたて、そこで戯劇を上演したが、歌台は通常、寺廟の敷地外にテントをたて、そこで上演するものの、通りをふさいで上演することはまれである。

中元会は、寺廟などの宗教団体のほか、職業連合、地域連合、クラン・アソシエーションなどでも結成され、中元節が実施される。この場合の目的は、地霊や孤魂などによる、ビジネスや人間関係などへの悪影響を回避するためのもので、中元会として主神（玄天上帝など）を祀る祭壇と、孤魂を導く神明である大士爺（観音の化身）の祭壇、そして孤魂そのものに食事や嗜好品、衣服、風呂、トイレなどを提供するための孤魂壇を設営して行なわれる。

いわば縁起担ぎのようなものであるため、宗教の違いやエスニシティの違い、国籍の違いな



写真 3 保安宮の歌台

歌台のテントの後方段上に寺廟コンプレックスの一角を占める保安宮がみえる（この寺廟の場合、3つの寺廟がひとつの建物の中におさまっている、2011年8月18日）。

35) 各地方語、あるいは団体ごとに使い分けられることが多いが、多くの場合、中元節といえば道教、盂蘭盆会は仏教と認識されることが多い。ただし広東語のグループでは道教儀礼でも盂蘭勝会とも呼ばれており、すべてを統括する統一的な呼称はない。



写真 4 大土爺と頭上にある観音像

どを超えて、関係者の多くが名目上、中元会に参加することになる。職業連合の場合、工業団地の各ブロック、業種ごとに中元会を結成、市場などではフルーツ組合、野菜組合などがそれぞれに中元会を結成して中元節を実施することになる。また〇〇通り商店会などのような組織や〇〇団地中元会などの場合には、地域の枠組みが組織の重要な外枠となり、当該地域の商店や団地住民が会員となって中元節を行なう。この場合には、地域の枠組みが強く反映されるものの、職業連合などの場合とは異なり、自由意思での参加となることが多いようである。クラン・アソシエーションの場合には、人のつながりが重視され、中元節実施の目的は組織の維持のほか、人間関係の再確認、再構築の意味合いももつ。

いずれの場合においても、こうした組織が行なう中元節の場合、中心となるのは、資金集めのためのオークションとディナーである。建物の改築などの別目的がある場合もあるが、多くの場合は、翌年の中元節のための資金集めが主目的であり、そこに戯劇や歌台が存在するかどうかはまったく問題ではない。実際、ごく小さな規模で行なわれる中元節の多くには、戯劇も歌台もつかないで、関係者だけが小さな宴を行なって終わってしまうこともある。また規模が大きな中元節であっても、歌台はほんのおまけのような存在でしかない場合もある。2011年8月19日に行なわれた北ブドック工業食品連合会の中元会は、祭壇からも、オークション会



写真 5 北ブドック工業食品連合会の歌台 (2011 年 8 月 19 日)

場からも離れた場所に、小さなテントがたてられ、そこで歌台が行なわれたが、みていた観客はその工業団地で働く、中国本土からの出稼ぎ労働者ばかりだったのである。³⁶⁾ 福建語がなかなか通じなかったことから、司会者も歌手たちも通常のギャグがなかなか使えず、結局はマンダリンで、観客との対話をするはめになっただけではなく、最終的には法規違反ではあるものの、観客の間に司会者と歌手が降り立って、観客と一緒に歌を歌う、という形になってしまった。

ところで中元会の歌台には、歌台が単に買い取られてその場にあるという状態の場合には省略されていることもあるが、特徴的な席がある。それは舞台最前列に用意された孤魂たちのための席である。

この席を設営するかどうかは、中元会が決定するものであり、歌台制作会社にはその決定権はない。しかしながら、アーロン・タンはその席の重要性について、以下のように語る。

孤魂たちのための席を用意するかどうかは、主催者が決めることだ。私たちはそれを受け入れるしかない。しかしながら、かつて、席が用意されておらず、自分たちも（拝礼などの行為を）何もしなかった時、ステージ上でトラブルが起こった。リハーサル時には何ともなかった照明が点滅し、ケーブルを変えても同じ症状が続いた。歌手がステージの上から落ちた。これは孤魂たちに何も捧げなかったからだと思い、いつもこの時期には車の中に常備し

36) 中元節でオークションやディナーを行なう団体の場合、昨年度の決算報告が会場内に張られていることが多い。北ブドック工業食品連合会も 2011 年度の会場に、2010 年度の決算報告が掲示されていた。それによると 2010 年度の歌台の経費は 2 晩で 5,300 シンガポール・ドルであった。この経費は先にあげた司会者や歌手へのギャラを参照するまでもなく、かなり安い値段である。



写真6 ステージ前に設置された孤魂のための席（2012年8月29日）

ている線香とろうそく、金銀銭を出してきて、孤魂たちのために捧げる小さな儀礼を行なったところ、照明の点滅が止まった。それ以降は、舞台がある時には必ず、事前に必ずこの小さな儀礼をすることになっている。³⁷⁾

アーロン・タンの対応は、いわばステージ上で事故を起こさないためのジンクスに近いものがある。しかしながら彼はこの事件以降、舞台の前に必ず、自分自身で、自分の会社のステージすべてに小さな儀礼を行なうようになった。多いときは一晩で10ステージ近く行なうこともあるが、前の日のステージが終わった後、夜11時過ぎから、次の日に歌台を行なうステージをまわり、小さな儀礼をしてまわるという。³⁸⁾

孤魂のための供物を用意するかどうかはともかく、舞台前に空席を用意するのは一般によくみられる現象である。供物がないと事情を知らない観客、たとえば舞台のプログラムがかなり進んでから会場にやってきた高齢の観客や、まぎれこんできた観光客などが、他に座る場所がないので、供物のない、空いている席を単なる空席だと思って座ってしまう場合もあるが、多くの場合はその空席は孤魂のために設営されるので空席にしておくべきものとされる。実際に、その席に観客が座ることがないよう、会場に仕切りが作られていることもある。

こうして歌台には直接的に儀礼行為がなくても、ある種の宗教的なイメージがつくことにな

37) アーロン・タンへのインタビュー（2012年8月19日）。

38) 道教では夜中の11時が日の変わり目であるといわれる。すなわち11時をまわると次の日になるので、アーロン・タンは10時半から11時までの当日の舞台が終わった11時過ぎから、次の日の舞台のための儀礼を各地でしてまわる、というわけである。彼が行なうのは、孤魂に対する拝礼と、中元会の主神に対する拝礼、それから舞台の清めである。舞台の四隅と舞台への階段の左右両側に線香をたて、神紙銭をまく。これらは孤魂によって舞台がいたずらされないよう、孤魂に対して捧げられるものである。なお、地面にろうそく1対（2本）と線香をたてて神紙銭を燃やす儀礼は「好兄弟」とも呼ばれ、舞台に出演する歌手たちも行なうことがある（「好兄弟」とは本来、孤魂そのものをさすことが多い）。

る。舞台前の空席と、会場近辺にある大士爺や祭壇、舞台の四隅に捧げられている燃え尽きた線香は、陰暦 7 月の伝説を可視化するものである。すなわち、地獄の門が開き、死者や孤魂がこの世に帰ってきて、一緒に歌台の舞台を楽しむが、やがて救済され、地獄の神明である大士爺（観音の化身）によって導かれてあの世に帰っていくという伝説あるいは信仰が、可視化されて現実世界に提示されるのである。このイメージこそ、映画《881》の重要な背景をなしているものであり、そのクライマックスにおいて、重要な意味をもっているのである。³⁹⁾

そして《881》のヒットは、次のイメージを生み出すに至った。シンガポール国内でも国民の 4 人にひとりのみならず、⁴⁰⁾といわれるほど、シンガポール国産映画としては異例のヒットだったわけだが、この映画はのちに海外でも購入上映され、国際的なヒットになった。日本でも独立系映画館がこの映画を買い付け、日本語字幕をつけて上映し、その後、DVD も発売するなど、シンガポールの映画としては非常に珍しい現象が起こっている。このような国際的ヒットは、国内の文化担当者たちをして、それまで街中に騒音を発生させるものとして厳しく規制する一方であった歌台に対し、別の対応を迫ることになった。すなわち歌台を国際的に「シンガポールの文化」としてアピールし、売り出そうとする態度を生んだのである。

先に示したとおり、現在のシンガポールの高学歴者、ならびに政府関係者などにはクリスチャンが多く、こうした陰暦 7 月の伝説を迷信だとして受け入れない人々も多いのだが、陰暦 7 月の歌台は「退けるべき迷信」としてではなく「推進されるべきシンガポールの文化」として読み替えられた。エリートたちや、地方語を流暢に話すことができなくなりつつある若者たちなど、これまで歌台を「古臭くて」「迷信とともにある」ものにとらえてきた人々が、これを「文化」と読み替えたことによって、2011 年にはシンガポールが誇る「芸術」劇場であり、海外からオーケストラやオペラなどのクラシック、ジャズやその他のポピュラー音楽の大家たちを招聘して興行を行なう劇場コンプレックス、エスプラネード・シアター・オン・ザ・ベイでも、歌台の公演が行なわれるようになったのである。また若者たちの意識が歌台に向かうようになったことで歌手たちの平均年齢も下がり、2012 年には歌手たちの平均年齢が

39) 《881》は、歌台の歌手として活躍したいと思っている、まったく違う境遇に生まれたふたりの女性たちが主人公となり、歌台の歌手として成功していくまでの話である。しかしながら映画の最後で、シスターズ（姉妹を装ったペアを組むことは歌台ではよくあることである）を結成していた彼女たちのうち、妹役であった歌手が病を患い、死んでしまう。妹が死んだあとも、彼女が陰暦 7 月に舞台に帰ってくることを感じながら、残された歌手は歌台の舞台で歌い続ける、というのが映画のラスト・シーンになっている。

40) ここでいう国民が、本当にシンガポール国民だけなのか、永住許可書をもつ永住居民、就労許可書をもった長期居住者も含むのかは不明である。というのも現在のシンガポール居住民は 518 万人、そのうちシンガポール人は 325 万人であり、永住居民を取得した居住者が 53 万人、ノン・レジデンスが 138 万人も暮らしている。シンガポール人をして、現在のシンガポール社会は「マルチ・エスニックではなく、マルチ・カントリー (i.e. ナショナルティ) の国」といわしめるほど、近隣に他国籍人があふれる状態であり、彼らをカウントに入れるか入れないかによって、観客動員数は大きく違う。統計上、実際にはどれくらいの観客動員数があったのかは現在のところ不明である。

これまで 50 歳から 60 歳代だったものが 30 歳代にまで変化した。また歌台の海外進出も積極的に進められ、2012 年に東京で行なわれたシンガポール映画祭では、歌台の人気歌手、劉玲玲が来日、《881》の監督ロイストン・タンとともに歌声を披露するまでになった。イメージの連鎖はこうして始まり、歌台の姿を変えるのである。

4. 死のイメージから生まれる歌台

陰暦 7 月には死者がこの世に帰ってきて、一緒に歌台を楽しむというイメージは、イメージの連鎖の中で、歌台と死者とをより密接に結び付ける役割をも果たすようになっていく。ここで生じるのが、「死者のための」歌台という形である。死者の追悼のため、葬式や法事、墓場での上演が実際に行なわれるようになったのはごく最近のことで、2011 年の調査の際には、このような「死者のための」歌台の存在を知らない人もいた。2012 年には、歌台関係者たちが、死者を弔うために葬式で演奏したという情報や写真も新聞やウェブサイト上に公開され、徐々に「死者のための」歌台という存在が知られるようになっていく。

「死者のための」上演としてここで取り上げるのは、2011 年の陰暦 7 月に墓場で行なわれた歌台と、陰暦の 7 月が過ぎてから、HDB フラットの公共空間をつかったプライベートな法事の際に行なわれた歌台である。陰暦の 7 月は、各寺廟とも、祖霊やさまよえる孤魂たちをこの世に呼びもどし、地獄の門を破って魂を苦しみから救済する儀礼を行ない、経典を読み上げ、施食（施餓鬼）を行なったのち、魂を送り返すという一連の儀礼を行なう。この一連の儀礼の中、各靈魂を呼びさまし儀礼の場に連れてくる儀礼があるが、この儀礼を墓場で行なう宗教団体もある。実のところ、墓場（共同墓地⁴¹⁾）において、寺廟や神壇が何らかの儀礼を行なうことは禁じられており、シーズン前には警告も出されている⁴²⁾ のだが、それでも陰暦 7 月の特に週末の夜中の墓場は各種宗教団体の行なう儀礼でにぎやかである。2011 年 8 月 20 日も、墓地にはある善堂によって大きな祭壇が設けられ、主祭壇で潮州音楽（廟堂音楽）の伴奏

41) ここでいう墓場とは、シンガポール北西部に広がる、現在も使用されている墓地のうち、チャイニーズ・セメトリーと呼ばれる区分にあたる共同墓地のことである。ここではまだ華人に特徴的な墓碑をみることもできるが、現在はごく狭い地域に墓石がぎっしりと並ぶ形のセメトリーか、ロッカー式のコロネバリウムに遺骨を納めることしかできない。歴史的な墓地で改葬されていない華人、プラナカン墓地としてブキット・ブラウン・セメトリーもあるが、この墓地は現在、新規に墓を作ることができない。また改葬や慣習の変化により子孫に継承されなかった墓碑が多くなってきていることから、ここで儀礼を行なうこともこれまでほとんどなく、高速道路開発計画のため改葬が計画され、一部、計画がすでに実施されている。しかし改葬のため、合葬されてしまうと、その墓碑そのものも破棄され、墓碑にあった記録が失われてしまうことから、我々はどこからきたのかという記憶を発掘しつつ歴史的文化遺産として、祖先たちの墓を発掘し、ブキット・ブラウンを残そうという運動が現在行なわれるようになった。ブキット・ブラウン保存運動が始まったのは 2011 年の陰暦 7 月が終わってからのことで、その運動が国内で知られるようになった 2012 年には、この墓地が儀礼の舞台として復活し、いくつかの神壇がブキット・ブラウンで同様の儀礼を行なったことが新聞、フェイスブックなどで報じられた。

のもと、ランタン・ダンス⁴³⁾が行なわれていたほか、その善堂が設置した陰府⁴⁴⁾には、他の神壇の童乩たちに降臨した大二爺伯が拝礼を行なうなど、ひとつの宗教団体の枠を超えて、多くの宗教団体同士が儀礼空間を共有していた。数多くの神壇が集まり、さまざまな神明たちが多くの童乩たちに降臨し、それぞれがそれぞれの場所で、それぞれの儀礼を行なう。墓地の通路に盛大にろうそくと線香をたて並べ、魂を導く儀礼を行なう神壇、墓地の通路に盛大に紙銭を撒きながら、童乩とともに儀礼の場所へと向かう神壇もある。また儀礼の終盤にあつて、すでに神明と霊魂たちを送る段階にある神壇は、儀礼につかた張りばての神像やお札、建物、船、多くの紙銭などを、街中では決してみることができないほどの盛大な規模で焚き上げており、あたりがその焰でまぶしくなるほどであった。



写真7 墓場での「モバイル歌台」(2011年8月20日)

- 42) 神壇は、1980年代ごろまで暴力抗争の温床となっていたことがあったり、金銭的な詐欺事件を起こす集団があつたりしたことから、その活動について現在でも常に監視されている場合が多い。シンガポール警察によるマフィア掃作戦の後、こうした事件に各宗教団体が直接関することはほとんどないと考えられるが、近年では童乩に降臨した神明の発言によって若者たちが集団自殺をした神壇などもあり、依然としてさまざまな規制のもとにおかれている。ただし他の宗教的儀礼でもそうだが、法律で禁じられた行為をゲリラ的に実施しても、実際に検挙されることはほとんどない。「事前の許可を取るより、つかまってからごめんなさい、というほうが簡単」とはよくいわれることだが、儀礼の場に警察官が偶然やってくる、その場に童乩などがいて儀礼をつかさどっている場合に、それを検挙することはかなり宗教的にセンシティブなことだと考えられており、偶然通りかかった警察官も、多くの場合見て見ぬふりをして通り過ぎていく。
- 43) ランタン・ダンスは走旗 (T: Zao Kee) と呼ばれる儀礼で、男の子たちが手に旗やランタンをもって祭壇上と儀礼空間を一定の所作に従って踊り、走りまわるものである。元来は五方圓壇と呼ばれる儀礼だったので、五色の旗をもった僧侶たちによって行なわれるものであった。行旗 (T: Gia Kee) という名称で呼ばれることもあるが、これは「南洋、東南アジアでの呼称」であるという (崇峰善堂関係者へのインタビュー、2012年9月16日)。
- 44) 地界の神明を祀る祭壇。寺廟などでは主祭壇の奥や裏手に設置されるが、公共空間にテントをたてて行なう場合、主祭壇の隣、隣から裏手などに設置される。通常、ここに祀られているのは城隍神、大二爺伯、陰陽師などだが、陰暦7月の場合、地藏王菩薩が陰府の主神として祀られることも多い。

そこに墓地につながる一般道から、広大な墓地の中へ、電飾の光も鮮やかに、霊柩車が入ってきた。⁴⁵⁾そしてその霊柩車に先導されるようにして、「モバイル歌台」と呼ばれる車が入ってきたのである。

このときの歌台は、舞台を墓地内に設営して行なうものではなく、遶境の際にも用いられる移動式歌台であった。遶境とは寺廟の移転、神壇の巡遊などに際して、香炉、神明の像などのほか、セダン・チェア（一人乗りの箱型椅子駕籠）、宝物などととともに、童乩に降臨する神明たちが公館（H: Gong-guan）⁴⁶⁾や獅子舞、龍舞⁴⁷⁾などとともに街中を練り歩くものである。遶境に際しても、隊列の一番後ろに歌手とバンドののった移動式歌台がつき、そこで現在の流行歌などを大音量で流しながら街を練り歩いていることがあるが、この時も同様な歌台が出たのであった。ある神壇がチャーターしたもので、舞台は簡素なトラックを改造したものであり、バンドを雇わず、音響設備係数名と歌手がひとりだけの、もっとも単価の安い移動式歌台であったが、「モバイル歌台」は墓地内の通路を霊柩車とともにゆっくりと巡回し、歌手は墓碑に向かって歌った。歌台が墓地に到着したのは、通常なら歌台がそろそろ終わろうかという時間、夜10時半ごろである。特定の場所にとどまることなく、ゆっくりと広大な墓地を巡回して歩く歌台が、何時に終了して墓地を出て行ったのかはわからない。しかしこの「モバイル歌台」は、墓地での歌台の情報をつかんだ新聞社の記者たちが、その車を必死に追いかける一方で、童乩に降臨した歌台を好む神明たちが、自分たちの儀礼を中断し、通路に座り込んでまで歌台を楽しむなど、歌台の周りにはチャーターした神壇以外のさまざまな人が集まることになり、夜中に異様にぎやかさになっていた墓地にあって、さらに珍しい光景を生み出していたのであった。

死のイメージが作り出したもうひとつの歌台の事例は、個人の死と直接的に結び付いて生まれたものであった。2011年9月1日に、HDBフラットの林立する住宅街の公共空間で営まれた法事に際して行なわれたものである。亡くなったのは潮州系の林氏の高齢の女性で、遺影とともに潮州系に特有の法事用の豪華な祭壇がテントの中に設営されていた。通常、HDBフ

45) シンガポールの霊柩車は一般に、電飾がきらびやかにつけられており、相当派手である。霊柩車の上につけられている彫像によって、死者が男性か女性かがわかるようになっている。

46) 公館とは、その呼称そのものは福建語だが、実際には潮州音楽のひとつで潮州鑼鼓と呼ばれる音楽、ならびにそれを演奏する楽団をさす。楽器の編成は獅子舞や龍舞とは異なるもので、大小さまざまな銅鑼が含まれるほか、深波と呼ばれる潮州音楽に固有の大銅鑼が含まれる。なお、こうした地方語グループを超えた音楽や言葉の使用はシンガポールに特徴的なものらしい（マレーシアについては未調査）。福建系の寺廟に、2012年の中元節をつかさどるため中国福建省温州から招かれていた道士たちは、この公館をみたことがなかったらしく、自分たちがつかさどる儀礼の合間にこの音楽をみつけるや、儀礼の合間、この音楽と踊りに張り付いて食い入るようにみつめながら、カメラや携帯電話を片手に撮影、録画していた。通常、公館には大きな張子でできた童子の踊りがつくことが多い。

47) 龍舞はお祝いの時のものなので、陰暦7月の儀礼に用いてはならないといわれる。しかしながら神壇によっては、中元節の際にも龍舞を行なう。

ラットで人がなくなると、葬式や法事などを自宅で行なう代わりに、HDB フラットの公共空間を借り、そこにテントなどをたてて儀礼空間を作り出して儀礼を行なう。今回はテントが2つ横並びでたてられており、ひとつには歌台のステージが、ひとつには祭壇が設置され、祭壇から歌台の舞台がみえるような形になっていた。通常、こうした儀礼の際には戯劇をチャーターすることが多いというが、今回は**筊 jiao**（神杯（H: Sin-bue, T: Sing-bue）⁴⁸⁾）によって魂に伺いを立て、歌台をチャーターすることになったものという。陰暦の7月も終わり、歌台の稼ぎ時も終わったことから、出演した歌手の多くはシンガポール人の歌手であり、舞台を掛け持ちすることもほとんどなく、時間配分もかなりゆとりがある舞台であった。

このときの歌台は、まず司会者が遺影に向かってあいさつし、それから観客席に向かってショーを始めた。観客席にいたのは遺族ではなく、法事に訪れた客でもなく、同じ HDB フラットに暮らす人々や近隣から集まってきた人など、特に法事とは関係ない人々である。遺族用に仕切られたテントに遺族と関係者は座り、遺影の前に食事をしながら、歌台を楽しんでいる。歌手もそれぞれ、舞台上でいつものとおり、歌を歌ったり、コメディを展開したりするのだが、舞台の上から必ず一度は遺影に向かってあいさつしたり、故人の冥福を祈るような話題を展開するのが特徴的であった。この歌台でもっとも特徴的だったのは、歌台の超人気司会者で、歌手でもある林茹萍が、30 分以上も司会者を交えて舞台でコメディや歌を展開したのみならず、途中で舞台を降りてきて、遺影のおいてある祭壇に向かって焼香したことであった。林茹萍も潮州系で、同じ姓を名乗るが、遺族と親族関係にあるかどうかは不明である。しかし



写真 8 個人の法事で行なわれた歌台
手前は遺族席、奥の舞台正面は一般向けの観客席（2011 年 9 月 1 日）。

48) **筊** (H: Gao, T: Giou) と書かれることが多いものの、通常は Bue あるいは Sin-bue と呼ばれることが多い。

ながら、彼女が焼香したことで、続いて舞台にあがった歌手もまた、舞台の途中で降りてきて焼香をしたのであった。

こうした「死者のための」歌台は、極端な例も生み出した。2012年8月26日、シンガポール東部の新興住宅地タンピニスにあって、地域の住民が組織している中元会が、孤魂のためのディナー（鬼宴）と歌台（鬼歌台）を用意したのである。用意された席は108テーブル、400名以上分の席で、料理も400名分以上ならび、歌台には普通に歌手も来て歌ったが、観客席側は生きている人間よりも、圧倒的に死者、孤魂のほうが多いという異様な光景であった。なぜ鬼歌台が行なわれるに至ったのか、その原因は伝えられていない。しかしあまりにも異様な光景だったため、新聞に取り上げられて記事となったのだが、歌台の開始時間は通常よりも早く、夕方6時には始まり、8時ごろに舞台も終わったと、新明日報は報じた。⁴⁹⁾

鬼歌台はかなり特殊な例である。しかしながら「死者のための」歌台のイメージは拡大されて、死者と生きているものがともに楽しむ歌台から、純粋に「死者のための」歌台までが生み出されたのである。

5. 死への恐怖・病苦とその回避—神明たちとのつながり

死のイメージは、死への恐怖、やがて死に至る病苦のイメージに直接つながっていく。人々は西洋近代医学の限界や、保険制度の限界、年金制度のない中で社会が少子化、高齢化し、医学にもはやすがれないという状況が起こると、最終的には神にすがる。その際、本当に最後の手段として登場するのが、病苦から人間を救ってくれるとされる神明、しかも地界の神明たちである。神明に祈りを捧げて心の平静を保つのではなく、人々は神明にすがって呪符や呪術的処理のなされた「薬」を処方してもらい、それを使って「治療」に臨むのである。⁵⁰⁾

人々がこの時スがるのは、当然のことながら偶像として寺廟の中、あるいは神壇の祭壇に祀られている神明たちではない。寺廟や神壇にいる童乩たちに降臨する神明たちである。寺廟によっては寺院つきの童乩をすでに失っているところもあり、道士や僧侶のみによって儀礼が執

49) 「淡濱尼居民設‘鬼宴’办‘鬼歌台」[新明日報 2012年8月27日]。なお、陰暦7月には新明日報と晩報の夕刊2紙は、特別に歌台用のページを設定し、特集を組み、歌台に関するさまざまな情報を提供する。2紙ともゴシップの多いタブロイド紙だが、歌台に関する情報がこれほど多く提供されているメディアは他にはないため、歌台情報はほとんどこれらの新聞によって流通している。

50) 童乩に降臨した神明が、救済を望む人々に対しそれぞれの願いを聞き、解決方法を述べ与えたうえで、呪符に呪言を朱書きし、朱印を押したものを、治療のために与えることはよく行なわれる。呪符を燃やして水につけ、その水を飲むか、体を洗うかして使う。しかしながら、死の間際にあつて童乩にスがる時には、特殊な「治療」が行なわれることもある。病人に対し、陰陽返し（陰陽を反転させること）の大きな儀礼を行なう。墓地从ら呪術的な材料を集めてきて、それを豚の肝とともに煮出し、体をその煮出した液で洗うなど、西洋医学という治療とはまったく異なる、呪術的「治療」を行なうのである。一見、異様な雰囲気であるし、それが効力をもつ原因がわからないことも多いが、かなり効力を発揮することもある。こうして回復した病人をもつ家族が、寺廟や神壇を支えるメンバーになっていき、寺廟、神壇の規模が拡大していく。

り行なわれることもあるが、実際には多くの寺院では、陽府⁵¹⁾の主要な神明、たとえば中壇元帥や蓮花三太子、南海善才、齊天大聖、張公聖君（法主公）、二郎真君、廣澤尊王、五營將軍、観音菩薩、九天玄女、何仙姑、田都元帥などが降臨し、人々の救済にあたる。しかしながら寺廟にも陰府の神明、すなわち地界の神明たち、地界の神明に仕える將軍たちが降臨する童乩がいて、この童乩たちが終末期の治療にあたるのである。童乩に降臨するのは、シンガポール、マレーシアに特徴的な神明、大爺伯、二爺伯、孝爺伯（三爺伯）⁵²⁾のほか、済公⁵³⁾などである。神壇は寺院と異なり固有の建物をもたず、童乩を中心とした人々の集団だといわれるが、神壇の場合にはこの傾向が一層強い。いずれの場合も童乩に降臨する地界の神明が強力な効力をもつとなると、多くの人々が遠くから押し寄せ、その力にすがる。

こうした地界の神明たちの千秋を祝うにあたって、従来行なわれてきたのは戯劇であった。戯劇は人間が演じる大戯 Da-xi と人形劇があり、人形劇の場合、布袋戯 (H: Bo-de-hee, グローブ・パペット) と加礼戯 (H: Ga-le-hee, マリオネット) とがあるが、人形劇の場合には神に捧げる人形劇である布袋戯が行なわれることが多かった。現在でもこの形を残す寺廟もある。

しかしながら、10 年ほど前から神明を降臨させるときに歌われる神おろしの歌、咒がポピュラー音楽化して勸世歌⁵⁴⁾となり、人々に歌われるようになると、戯劇に代わって歌台を用意するようになり、神明とともに楽しむ歌台という形態が生じるようになった。童乩に降臨する神明たちは、信者たちに対し直接、言葉を語る。そのため筊（神杯）に頼るのではなく、童乩に降臨した神明たちに直接伺いを立て、戯劇を実施するのか、歌台を実施するのかを決めるのである。

51) 陽府とは天界に属する神明のいる、表側の祭壇がある寺院の区分をさす。陰府は地界の神明を祀るもので、寺廟にあつては主神の祀られた陽府の隣か裏手に作られていることが多い。

52) 大爺伯、二爺伯はそれぞれ台湾の七王爺、八王爺にあたるという人もいるが、完全に同じものではない。地界は 10 層からなるとされるが、それぞれの階層（殿）にはそれぞれの主神がいて、その脇に仕える將軍としてそれぞれの階層に大二爺伯がいるとされる。しかもその寺廟のルーツがどこにあるのかによって大二爺伯の出自も違うことから、大二爺伯の数はかなりいるとされる。また二爺伯は大爺伯の弟分であるといわれるが、3 人目の三爺伯、あるいは孝爺伯については、それぞれの寺廟、神壇でどちらがいるかが違う。三爺伯と孝爺伯はそれぞれ、大爺伯とどのような関係にあるのかを衣装から知ることができると人々はいう。もし衣装の色が青い場合、その神明は三爺伯で大爺伯の孫、もし衣装が麻布、麻袋からなる、あるいはそのイメージを引き継いだものである場合、その神明は孝爺伯で大爺伯の子であるという。麻布、麻袋は親が死んだ時にその子が葬式、あるいは葬列に際して被った麻袋のイメージから来るものである。ただし現在のシンガポールでは麻袋を被る代わりに、麻袋の小さな切れ端を左袖に安全ピンでとめ、車のミラーに赤いリボンを結ぶだけである。いずれも墓地について儀礼が終わったらその場に投げ捨てる。なお大爺伯は白い衣装を着て頭に「一見発財」の文字の書かれた冠を、二爺伯は黒い衣装で「天下泰平」の冠を被る。

53) 済公は仏教の僧侶だが、その逸話が民間信仰に導入されて信仰されるようになった神明である。

54) ポピュラー音楽化した讃や咒などは、醒世歌あるいは平安歌とも呼ばれ、一種のポピュラー音楽のジャンルのようなものを形成する。ただし、ポピュラー音楽の中でジャンルとして確立されているわけではなく、あくまでも歌の種類としてまとまりが認識されているに過ぎない。



写真9 寺廟内で行なわれる布袋戲をみる二爺伯（2011年8月16日）

この形の歌台を楽しむのは、咒が勸世歌化している、シンガポールに特徴的だといわれる地界の神明たちである。大二爺伯、包貝爺などのうち、特に歌台を好むのは大二爺伯であるといわれ、信者たちも「大爺伯は歌台が好き」であると認識し、自分たちの寺廟、神壇の大二爺伯の千秋にあたって、歌台と大二爺伯のための宴席を用意し、他の関係の深い寺廟の大二爺伯たちを招いて盛大な祝宴、歌台を行なう。それぞれの寺廟、神壇で大二爺伯の千秋の日は異なることから、複数の神壇の多数の童乩に降臨した大二爺伯たちが一堂に会し、1会場で10名以上も大二爺伯が集まることもある。

千秋の会場は寺廟内に設置されることも、あるいは寺廟や神壇の外の公共空間にテントを張って出張して行なうこともある。いずれの場合も、実際の儀礼として咒を歌い、神を降臨させるのは、陰府内である。⁵⁵⁾ 童乩に神明たちが降臨したら、関係者のひとりが蛇鞭を打ち鳴らし、神明の歩く先を浄めながら神明を儀礼会場とは別の場所にしつらえた祝宴席まで案内する。千秋を行なう神壇に招待された、他寺廟、神壇の大二爺伯たちは、自分たちの寺廟、神壇ですでに神が降臨した状態となり、車に乗って会場までやってくる。受け入れ側の寺廟、神壇関係者は入口まで迎えに出るが、それぞれ招待された大二爺伯も、おつきのものが蛇鞭を打ち鳴らし、所作によって拝礼したうえで、祝宴席につく。会場内は歌台の舞台の前に大二爺伯の祝宴席が設置され、その後ろに観客席、ならびに立ち見の観客が続くという形である。なお陰曆7月にこれが重なる場合もあり、この場合には、舞台に向かって最前列に孤魂の席が、その次に大二爺伯の祝宴テーブルが用意され、その後ろに一般の観客が並ぶことになる。

55) 儀礼空間の中に仕切られた狭い陰府の中に入ってこの様子を見ることも可能だが、多くの場合、寺廟、神壇関係者でスペースが埋まっていることもあって、立ち入ってみるのははばかれる雰囲気だ。そのため普通、信者たちや神明にすがりに来た人々は、神明が童乩に降臨して陰府から出てくるのを、陰府の外で待つ。

ただし歌台そのものは、神明の降臨と関係なく、予定された時間どおりに進んでいる。7時半から歌台そのものは始まっており、ひとりの持ち時間が20分程度であるので、神明に出会うことなく舞台を終えて帰る歌手もいる。神明がいつ降臨するかは定かではない。たいていは8時半、9時ごろに降臨するが、歌台はそれまで観客となごやかに歌と対話でつながれているのである。

神壇によっては神明が降臨する際、金鼓隊や獅子舞、龍舞がつくこともある。金鼓隊は通常、天界の神明が降臨する際に演奏される神おろしの太鼓と銅鑼の楽団だといわれるが、地界の神明が降臨する際にも演奏する神壇がある。このような場合、歌台が大音量で展開される隣で、儀礼会場からも大音量でこれらの音が鳴り響くことになる。金鼓隊の音と咒が神の降臨を告げ、獅子舞や龍舞が神明の降臨を祝福し、蛇鞭とともに神明を連れて歌台の会場までやってくる。あたりは大音量のさまざまな音で満たされ、高いコンクリートの建物に囲まれたHDBフラットの公共空間は、すさまじい響きで包まれることになる。

このような事態が生じると、歌台の上にも変化が起きる。歌手たちは自分たちの持ち歌をメインに歌うのをやめ、勸世歌や神明の好む歌を中心にレパートリーを変えるのである。神明たちは祝宴席につくと、最初に用意された酒や食事を楽しむが、その後は舞台の司会者からの呼びかけに応じて、歌をリクエストして歌台をリラックスして楽しむ。神明の好む歌は福建語の古い歌謡曲であることが多く、たいていの場合、よく知られた《十二蓮花⁵⁶⁾》や《三声無奈》などである。また勸世歌の《大二爺伯》もよく歌われるし、大二爺伯が望めば、別の歌をさまざまなアレンジで歌うこともある。勸世歌となった咒を歌う場合には、慣れない歌手だと歌詞を間違わないよう、手に咒の書かれた紙片を携えて、見ながら歌う。また《十二蓮花》など、哀れな人生を歌うような歌の場合、歌手自身が舞台の上で泣き崩れながら歌うといった演出をみせることもある。いずれの場合にしても、大二爺伯とのコミュニケーションには福建語が用いられ、福建語が話せない歌手の場合、司会者がその間にたって舞台を展開するのである。大二爺伯がその舞台を気に入れば、寺廟関係者を通じて司会者や歌手に紅包が渡されるほか、本当に泣き崩れて歌っている場合などでは、大二爺伯自身が舞台に近づいてきて慰めたり、祝福を与えたりすることもある。

また大二爺伯の祝宴を含む歌台は、観客席でも普通の歌台とは異なる現象が起こる。大二爺伯が観客の間にやってきて、自分のために用意された食事や菓子などをおつきのものに配ら

56) 映画《881》で国際的に有名になった曲であり、ロイストン・タン監督の次の長編映画のタイトルにもなった曲である。しかしながら曲そのものは古い台語歌謡で、台湾では《牛犁歌》として知られていた旋律である。いずれの曲も作詞者、作曲者は知られていない。なお戯劇の曲もそうだが、中国語の歌謡にあっては、ありものの旋律を使って、歌い込む対象を変える替え歌の手法は広く使われるもので、ごく一般的なのである（戯劇ではその形式が板腔変化体、曲牌連套体との2種に大別される）。歌台の舞台にも、こうした替え歌がたくさん登場する。



写真 10 勸世歌《大二爺伯》に反応して立ちあがってポーズをとる大爺伯（2011年8月23日）

せ、観客に食べさせたり、「ラッキー・ナンバー」と称されるものを提示したり、⁵⁷⁾ 彼らが祝福した勸世歌の CD⁵⁸⁾ を配布したりするのである。必ずしもすべての大二爺伯がこうした祝福を観客にも与えてくれるわけではないが、集まった観客たちは、神明たちが祝福を分け与えてくれるとなると、ありがたくこれを拝受するのである。

この歌台の終わりは、非常に特殊である。歌台そのものは規制によって夜 10 時半までしか上演することができない。したがって、大二爺伯が歌台を気に入ったからといって、10 時半を超えて舞台を延長することはできない。その場合、司会者が大二爺伯に向かって、「シンガポールは規制によってこれ以上の時間、舞台公演ができません。申し訳ありませんが私たちの舞台を終わらせていただきます」とあいさつし、歌台は終わってしまうのである。歌台関係者たちは神明たちが祝宴をいまだ楽しむ中で、神明たちを尻目にそそくさと舞台を片付け始めてしまう。歌手たちももちろん帰路についてしまう。また一方で、大二爺伯自身が、もっともお気に入りの歌手の舞台が終わると、さっさと帰ってしまう場合もある。大二爺伯の勸世歌の歌い手として名高い朱峰が招かれたある神壇の歌台では、彼が歌い終わると大二爺伯は彼を自分の祝宴席に呼び寄せて酒を勧め、祝福を与え、相当長い時間、彼と話をしたが、その間、歌台では別の歌手が歌っていたにも拘らず、彼女は無視されてしまった。しかも朱峰が次の舞台のために会場を去ると、大二爺伯も陰府へと去り、童乩の身から去ってしまったのである。

こうしてこの種の歌台は、純粋に神明とともに楽しむだけではなく、神明とのインタラク

57) 「ラッキー・ナンバー」とは通常、宝くじ番号にするための数列のことを意味する。しかし神明たちが提示する際には、図像や菓子の割れ具合などといった、具体的な数字でない場合もある。

58) 勸世歌の CD は寺廟、神壇関係者が作成するもので、主として団体運営の資金集めのために販売したり、拝礼に訪れた人々に任意の寄付でもって配布したりするものである。歌台の席では、この CD に大二爺伯の祝福を先に与えておいて、これを会場で配布する形をとる。

ティブを含む、現世に束の間現れる異空間となる。人々は歌台という芸能を純粹に楽しむのではなく、死と病苦から解放してくれる地界の神明の力にすがりに来て、彼らとともに歌台を楽しみ、その間にもたらされる祝福を共有するのである。

6. 救済を求めて一救済儀礼の一般公開と天界の神明たちの千秋

神明たちの歌台のイメージは、死や病苦につながる地界の神明たちの千秋から、さらには天界の神明たちの千秋、祝福の場にも展開していく。寺廟そのもので行なわれる儀礼のほか、仮設テントで公共空間に出張、展開し、儀礼を行なう寺廟、神壇もあり、そこでは子どもの学業成就のための開智慧、家内安全、厄払い、病気治癒、子どもの健康祈願、障碍をもって生まれた人々、子らのための健康祈願などのための過平安橋（平安橋を渡る儀礼）などの救済儀礼が行なわれる。⁵⁹⁾ 中壇元帥、南海善才、齊天大聖、張公聖君、観音菩薩、九天玄女、何仙姑などが、各神明の千秋の機会に人々の目前で童乩の身に降臨し、人々に祝福と護符を授けるのである。

こうした儀礼には戯劇（大戯あるいは人形劇）がつくのが普通である。数日間にわたる全日程のうち、儀礼の中心となる数日に戯劇は行なわれ、1日の上演は昼2時ぐらいから4時ぐらいまでと、夜7時半ぐらいから10時までの2回に分かれている。戯劇には扮仙戯と呼ばれる一連の作品群があり、戯劇の種類によって、《八仙》か《三仙》、《跳加官（加冠）》、《仙女（姫）送子》、《六国大封相》などが上演される。これらは戯劇を演ずる際に必須の演目で、戯劇上演にあたって寺廟と観客とに祝福を授ける演目群である。また《仙女（姫）送子》は、劇団が奉ずる劇神の存在を現前化する演目でもある。各劇団は地方劇のグループごとに奉じる神明の名前は違うものの、それぞれ舞台裏に劇神を祀る。その劇神には子どもの姿をしたものがいるのだが、この童神が《仙女（姫）送子》の演目の中で仙女と人間の男性の間に生まれた子となって登場し、仙女の腕に抱かれて男性とともに舞台の正面から降りてきて、寺廟関係者に手渡されるのである。この童神は劇神からの祝福を意味し、寺廟の主神の前に安置されて、戯劇が終わるとオレンジとともに舞台に送り返される。

歌台もこうした戯劇とともに、儀礼の日程の中に組み込まれているものである。しかしながら、中元節の戯劇が歌台に変わったように、歌台が戯劇にとって代わることはほとんどの場合がないといってよい。費用の問題から、実際に戯劇を用意できない寺廟、神壇があることは確かだが、戯劇には儀礼的役割があるのであって、歌台ではそれが代用できないからである。歌台には戯劇がもつ扮仙戯がない。また舞台裏に劇神を祀ることもない。⁶⁰⁾ そのため寺廟、神壇は

59) 童乩に降臨する神明の種類によって、子授けや子どもの発育を占い、祈願する儀礼を行なう寺廟、神壇もある。

60) ただし、ある歌台制作会社の舞台袖には、小さなセダン・チェアにバイナブル（H: 旺来、音声的に「運来」に通じ、幸運を呼び寄せるものと考えられている）を乗せたものが祀られていたので、完全にはないともいい切れない。しかしながら、シンガポールで神壇の儀礼の戯劇性について研究を行なうマーガレット・チャンによると、これはきわめて稀有なことだといい、普通はこうした信仰はない、という。



写真 11 勸世歌として神明の名前を入れた《十八王歌》を歌いながらステージ上から遠くの神明に拝礼する司会者，奇賢と皓皓（2012 年 8 月 10 日）

扮仙戯のために戯劇を雇い、だれもみていない、来場者のいない空っぽのテントの中で戯劇を上演する一方、歌台は資金集めのためのディナーやオークションの際に敷地外で盛大に行なうことで観客を集め、寺廟の支持者を集めるなど、使い分けているのである。

しかしながらこの歌台でも、歌台関係者たちは、神明に対する配慮を欠くことはない。神々の名を歌い込んだ《十二神歌》や《十八王歌》などの勸世歌を歌い、寺廟、神壇に祀られている神明に対し敬意を表し、彼らに向かって舞台上から拝礼することもあるのである。

歌台の会場は、儀礼空間に隣接しながらも、まったく別にしつらえられたものである。儀礼空間となった HDB フラットの公共空間や、別テントでは金鼓隊の音ものにぎやかに、讃が歌われ、神明たちが降臨する。ひとりの神明の千秋にあたっては、その寺廟に通常降臨するすべての神明がいっせいに降臨するため、たくさんの童乩たちを抱える寺廟、神壇では、多数の信徒たちが多くの童乩の身に降臨した神明たちに付き従う。儀礼空間は降臨した神明たちと支える信徒、そして祝福を望む人たちでごったがえし、喧噪が広がっている。しかしながら、これらの神明たちが歌台を楽しみに、歌台の前にやってくることはない。歌台のステージの前には祝宴の用意もなければ、陰暦 7 月でもなければ孤魂のための席もない。ただ数列のプラスチックの椅子が用意されているだけで、参拝者でもない、ただ単に歌台をみに来ただけの観客はそこに座るか、椅子が足りなくなれば自ら椅子を持参し、食べ物、飲み物を片手に、思い思いの形で場所を陣取り、神明たちへの勸世歌を聴き流し、お気に入りの歌手が出てくるのを待つのである。

こうして宗教的活動の一環として設営された歌台に、純粋なエンターテインメントの側面がたちあがることになるのである。

7. 結び—現象としての歌台に立ち現れる問題系

歌台は、実際に行ってみるとわかることだが、シンガポールという管理の行き届いた、ク

リーンな都市国家というイメージとはまったく異なる、ある種の「生々しさ」が渦巻く歌謡ショーである。歌台の周辺には、そこはかとなく宗教的なものが漂うが、それはシンガポールの高学歴者や政府関係者の多くが信じるキリスト教や、きちんと整備された仏教や体系化されつつある道教でもない。多くの場合、その宗教的な雰囲気は民間信仰的なものからきているが、それらは華人の民間信仰的なものが中心でありながらも、インド系、マレー系の童乩も同時に存在し、その場に童乩に降臨した神明が現前することもある、ある種の異空間である。

またそこに集まる関係者たち、観客たちも、多くの場合、シンガポール社会の高学歴、高収入の人々ではない。寺廟や神壇関係者たちには、小学校から進路振り分けが始まる学歴社会のシンガポールにあって、基礎教育段階で言語をめぐるつまずき、低学歴にとどまってしまった人々や、マレーシアなどから親類をたどってやってきた人も多く、英語やマンダリンを正しく話すことは難しく、たくさんのバリエーションのある福建語や他の地方語を交えて、どの言葉ともつかないまぜこぜの言葉で会話をすることも多い。互いの意思が完全に伝わっているのかどうかあいまいな中で、儀礼は進行し、その周辺におかれた歌台も進行しているのである。観客として集まるのは英語とマンダリンを推奨する言語政策によって、政府の通達すらなかなか理解できず、公共の電波や新聞から地方語が消えて、娯楽がなくなりつつある地方語しか話せない老人たち、中国や南アジアなどから来ている低賃金で雇われた労働者たちが多く、歌台の歌手の平均年齢は 2012 年で 30 歳に若返ったが、それでも多くの人気歌手が 40 歳代から 60 歳代、特に 60 歳を超えても活躍するような状況の中で、歌台は英語教育を受けた若者たちが積極的な観客として集まってくるようなステージにはなっていない。若者たち自身も、特にスピーク・マンダリン政策が始まった 1980 年代以降に生まれ育ったものにとって、地方語があまり得意ではないものも多く、自宅でも地方語は片言程度しか話せないことも多いことから、各地方語固有の言い回しをネタとして使う歌台のコメディを純粋に楽しめないという思いを抱える。舞台上立つ若い歌手たちでさえ、当初、地方語はほとんど話せず、デビューしたての数期間は、マンダリンで会話し、マンダリンの歌しか歌えないのである。

こうした歌台にはシンガポールという国家が必死になって改革、あるいは統制しようとした「迷信」や人間の生き様のえぐさなどが立ち現れる。歌台の周辺にあって、歌台のイメージの基礎をなす、国家が規制しようとする宗教には、救済されるべき制度からこぼれ落ちた病、死、老人と不自由になった身体がすぎる。人々は開智慧や過平安橋などの際に童乩に降臨した神明の力にすぎただけではない。実際にこうした宗教団体は、国の援助がない中で、自力では生きていけない人々を救うチャリティー団体としての側面をもち、こうした人々を支える活動をしている。年金制度、国民皆保険制度などの形の医療保険制度のないシンガポールにおいて、社会的弱者を支える仕組み（老人ホームの経営、老人たちを招いての食事・交流会、無料診療所の開設など）を寺廟や神壇は作り出し、彼らを支える役割を担っているのだが、そうし

た活動報告は開智慧や過平安橋などの儀礼の会場に張り出され、歌台をみに来た観客たちにも公開される。また歌台をみに来た観客たちも、それらの活動報告を熱心に読んで、その団体のもつある種の社会保障システムの存在を知り、知人たちの間でそれらの情報を共有するのである。

さらに、高学歴をめざした社会が現在、緊急の課題として直面する高齢化社会と未婚者の増加、少子化は、国家を衰退させるものとして懸念されており、初代首相のリー・クワンユーも2012年のナショナル・デーの後にこうした問題を地方語でも国民に話しかけている。永住許可や労働許可をもってシンガポールに暮らす人々は全居住民の半数近くにのぼり、その中でも生命力の減衰する国家にあって、減衰する労働力を埋めるように流入した安い単純労働者たちは現在も増加し続けている。南アジアからの肉体労働者たちのみならず、中国本土からやってきて急増する出稼ぎの男女、インドネシアやフィリピンのメイドたち、ベトナムやミャンマーからきて風俗産業で働く出稼ぎの女性たちなど、彼らが国内で人口を増やさないように国家は統制に必死だが、その一方で成婚率があがらず、出生率のあがらないシンガポール人の問題には解決方法がなく、頭を抱える。このような状況の中で、ようやく生まれた子どもの将来を願い、親たちが神明たちにすがるのも無理はない。子どもたちが健やかに育つことを願う健康祈願の儀礼、あるいはウルトラ・メリトクラシーのシンガポール社会にあって最重要課題である学業成就のための儀礼は、親たちの切なる願いを反映するものとして、盛大な規模で行なわれている。そしてその傍らに、神明を遠くに拝しながら、儀礼に参加する人もしない人もともに楽しむ、エンターテインメントとしての歌台が展開されるのである。

また同時に、高額な医療費、終末期医療とその心の平安をめぐるトラブル、年金制度がない中で貯蓄のない老人たち、子どもたちに将来を託さなければならないのに、子どもたちがそれを支えられない家庭にあって、老人がたったひとりで電気も水道もなく長年暮らし、孤独死を迎えるような事態も発生している。さらには言語政策の転換によって、世代間で使われる言語が変化し、親子の間の会話はなりたっても、祖父母と孫の間の会話は通じにくくなり、キリスト教への改宗問題もあいまって、これまでの慣習が「迷信」と片付けられることにより、世代間断絶も激しい。こうした問題を引き受け、なんらかの解決を与えるものとして存在するものが、公共の場にある日突然展開してくる寺廟、神壇団体なのである。

こうした寺廟や神壇団体が主催する儀礼に付随する歌台は、陰暦7月のイメージから始まる連鎖の中で生まれた、さまざまな形態の歌台のうちのひとつである。陰暦7月のハングリー・ゴーストの「迷信」は、地獄から死者へ、死者から死、病、老いへとイメージをつなぎ、地界の神明たちを歌台に結び付ける。さらに地界の神明たちは寺廟と神壇という組織を通じて天界の神明たちにつながり、歌台には純粋なエンターテインメントの側面が生まれ、やがて売り出すべき「文化」としての位置づけを得るようになった。ただし、歌台はそうした「文化」であるより先に、またもっともよくいわれるように、高齢者にとっての純粋なエン

ターテインメントであるだけでなく、生きにくい今を生きる人々にとって、さまざまな問題を問いかけ、その問題からの解決を示すものとしてそこに立ち現れるのである。歌台はイメージを重ねて、生をめぐり、さまざまなものを介して展開される力が現出する場となっているのである。だからこそ歌台の行なわれている場は、ぎらぎらとした生をめぐれる力が垣間みえる、ある種の「生々しさ」を感じさせるのである。

もちろん歌台そのものにも問題がないわけではない。歌台も、その後ろにある民間信仰的な宗教性も、かつては裏社会に直接結び付き、それらの関係性を明示するものであったという。今でも歌手たちの中には賭博問題でつかまったり、なんらかの犯罪で検挙されたりするものがあるし、宗教をめぐるトラブルや、外国人歌手の出稼ぎに絡んで、国際的なエージェントも絡む問題もないとはいえない。しかしながら、本稿ではそうした問題まで問うことはできなかった。歌台そのものの抱えるこれらの問題については、また改めて取り組むべき今後の課題としておきたい。

謝 辞

本稿のもととなった研究は、独立行政法人日本学術振興会の「組織的若手研究者等海外派遣プログラム」の支援と、カワイサウンド技術・音楽振興財団の支援を得た。ここに記して感謝したい。

引 用 文 献

中 文

- 蔡 文婷 (Cai Wen Ting). 2002. 「台語歌謡望春風—Hey Hey My My, Taiwanese Pop Will Never Die」『光華』27/6: 6-37 (中英文國外版).
- 曾 巧玉 (Chan Kai Gek Angela). 2000. 『閩劇在新加坡一口述历史个案研究』新加坡: 新加坡国立大学中文系 (未出版學位論文).
- 陳 守仁. 1997. 『實地考查與戲曲研究』香港: 香港中文大學粵劇研究計劃出版.
- . 1998. 『香港粵劇導論』香港: 香港中文大學粵劇研究計劃出版.
- 張 燕萍. 1996. 『粵劇在新加坡一口述历史个案调查』新加坡: 新加坡国立大学中文系 (未出版學位論文).
- 李 慧珍. 1971. 『潮劇在新加坡的发展』新加坡: 南洋大学 (未出版學位論文).
- 廖 咸浩. 2006. 『雨夜花飄望風 台灣歌謠奇才鄧雨賢和他的音樂時代』台北: 台北市文化局.
- 林 二・簡 上仁編. 1979. 『臺灣民俗歌謠』台北: 衆文圖書公司.
- 彭 学珍. 1998. 『潮劇在新加坡一口述历史个案研究』新加坡: 新加坡国立大学中文系 (未出版學位論文).
- 黃 秋鸞 (Wan Chiew Inn). 1996. 『琼剧 (海南戏) 在新加坡一口述历史个案调查』新加坡: 新加坡国立大学中文系 (未出版學位論文).
- 王 燾. 2010. 『鬼節超度與勸善目連』台北: 國家出版社.
- 王 振春. 2000. 『梨园话当年』新加坡: 玲子大眾传播 (新) 私人有限公司.
- . 2006. 『新加坡歌台史话』新加坡: 新加坡青年书局.
- 容 是誠 (Yung Sai Shing). 2003. 『戏曲人类学初探—仪式、剧场与社群』桂林: 广西师范大学出版社.
- 張 学权. 1992/93. 『新加坡街戏研究』新加坡: 新加坡国立大学中文系 (未出版學位論文).
- 莊 永明. 2009. 『1930年代絕版臺語流行曲』台北: 台北市文化局.

日本語

- 大村始子. 2002. 『改訂版シンガポールの言葉と文化—多言語社会における言語政策』東京：三元社.
- 奥村みさ. 2009. 『文化資本としてのエスニシティーシンガポールにおける文化的アイデンティティの模索』東京：国際書院.
- 高橋雄一郎. 2002. 「パフォーマンス研究の過去・現在・未来」アメリカ学会発表原稿. <http://www2.dokkyo.ac.jp/~esemi039/hp_yuichiro/paper3.html>
- 田仲一成. 1998. 『中国演劇史』東京：東京大学出版会.
- 中村 都. 2009. 『シンガポールにおける国民統合』京都：法律文化社.
- 福浦厚子. 2006. 「個人・家庭・寺廟—シンガポールにおける交霊会を通して見た国民国家のゆらぎ」田中雅一・松田素二編『ミクロ人類学の実践—エージェンシー／ネットワーク／身体』京都：世界思想社, 316-350.
- 文化庁. 2005. 『海外の宗教事情に関する調査報告書』

英語

- Chan, Margaret. 2006. *Ritual is Theatre, Theatre is Ritual: Tang-ki: Chinese Spirit Medium Worship*. Singapore: SNP International publishing.
- Chan, Miew Leng. 1999/2000. *The Stage and Beyond: Chinese Opera Performance in Singapore*. Bachelor thesis, National University of Singapore.
- Chia, Sia Chiat. 1998/99. *Sacred and Secular: Chinese Street Opera in Singapore*. Bachelor thesis, National University of Singapore.
- Elliot, Alan J. A. 1964 (1955). *Chinese Spirit-Medium Cult in Singapore*. Singapore: Donald Moore Books.
- Miller, Terry E. and Sean Williams eds. 1998. *The Garland Encyclopedia of World Music: Southeast Asia*. New York: Garland Pub.
- Lee, Tong Soon. 2000. Professional Chinese Opera Troupes and Street Opera Performance in Singapore, *Asian Music* 31/2: 35-70.
- . 2002. Chinese Street Opera Performance and the Shaping of Cultural Aesthetics in Contemporary Singapore, *Yearbook for Traditional Music* 34: 139-161.
- . 2009. *Chinese Street Opera in Singapore*. Urbana: University of Illinois Press.
- Ong, C. L. 1958. *The Teochew Opera Troupes: A Study of the Business and Social Organization of Opera Players*. Singapore: University of Malaya.
- Singapore Department of Statistics. 2010. *Census of population 2010: Demographic Characters, Education, Language and Religion*. <<http://www.singstat.gov.sg/pubn/popn/C2010sr1/cop2010sr1.pdf>>
- Tan, Sooi Beng. 1984. *Ko-tai: A New Form of Chinese Urban Street Theatre in Malaysia*. Singapore: ISEAS, National University of Singapore. (Research notes and discussions paper 40)
- . 1988. *The Phor Tor Festival in Penang: Deities, Ghosts and Chinese Ethnicity*. Clayton, Victoria: The Centre of Southeast Asian Studies, Monash University. (Working paper 51)
- Tng, Lay Hoon. 1995. *Getai in Singapore*. Bachelor thesis, National University of Singapore.

新聞

The Straits Times

新明日報